



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE TEATRO

LA PROBLEMÁTICA SEXO/GÉNERO EN LA DRAMATURGIA CHILENA
CONTEMPORÁNEA A PARTIR DE LA FICCIONALIZACIÓN DE PERSONAJES

HISTÓRICOS: JUANA E INÉS

Alumno: Cuadra Benavides, Gabriela

Profesor Guía: Albornoz Farías, Adolfo

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciada en Teatro

Tesis Para Optar Al Título De Interprete

Santiago, 2018

Gracias a mi madre Marianella y a mi padre Gabriel por seguir creyendo en mí; también agradezco a mis abuelos y a mis abuelas. Agradezco a mi hermano por entregarme la duda constante y el sueño de un mundo mejor. Agradezco a mi prima Paula, mi tío Roland y Vicente por ser mi familia cuando llegue a la capital. Agradezco a mis amigas que me recibieron como alguien más de su familia: Yamila y Romina. Agradezco a mi compañero durante estos años Marcelo, quien con su amor y paciencia me ayuda a seguir luchando. Agradezco a cada una de las personas que me acompañaron, enseñaron y acogieron en este viaje que he emprendido en el teatro. Gracias a mis compañeros y compañeras, a mis queridas y queridos amigos/as, también gracias infinitas a mis maestros/as. Pero por sobre todo: ¡Gracias al teatro!

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación

1.2 Objeto de Estudio y Problematicación

1.3 Objetivos

1.4 Justificación

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Dramaturgia Chilena

2.1.1 Dramaturgia chilena en los Teatros Universitarios.

a) Isidora Aguirre, *La pérgola de las flores*: resignificación de la mujer campesina frente a su contexto histórico

b) Sergio Vodanovic, *El delantal blanco*: choque entre género y clase social

2.1.2 Dramaturgia chilena en dictadura

a) David Benavente y TIT, *Tres Marías y una Rosa*: lo privado y lo público en choque con la perspectiva de género

b) Juan Radrigán, *Las Brutal*: desolación y desarticulación de la perspectiva de género frente al contexto histórico

2.1.3 Dramaturgia chilena posdictadura y dramaturgia chilena contemporánea

a) Andrés Pérez, *La Negra Ester*: empoderamiento de las subjetividades de la mujer y la sexualidad

a) Ana Harcha, *Lulú*: la sexualidad ad portas del nuevo milenio

2.1.4 *Xuárez* de Luis Barrales y *Juana* de Manuela Infante

2.2 Perspectiva de Género

2.2.1 Introducción a la problemática sexo/género

2.2.2 Actos Subversivos

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque Metodológico

3.2 Muestra de Investigación

3.3 Unidad de Análisis

4. RESULTADOS

4.1 Análisis de Diálogo en “*Xuárez*”

4.1.1 Existe en Inés noción de la relación sexo/género.

4.1.2 Inés de Suárez la que empuña la espada en contra de la Corona Española.

4.1.3 Inés se rebela frente a Valdivia.

4.1.4 La Fundadora de Santiago

4.2 Análisis de Diálogo en “*Juana*”

4.2.1 Juana y su Padre: perpetuación de la norma.

4.2.2 Estrategias de poder de la Corona: emancipación de Juana.

4.2.3 La posibilidad de ser otra Juana: conflicto entre lo público y privado.

4.3 Formas de Diálogo Teatral: Soliloquio en “*Xuárez*” y “*Juana*”

4.3.1 Soliloquio en la obra *Xuárez*: Inés, de lo privado a lo público

4.3.2 Soliloquio en la obra *Juana*: esperanza de emancipación en la Doncella

4.4 La posibilidad Discursiva en los *personajes* de *Xuárez* y *Juana*.

4.4.1 Función del Personaje: lo *pragmático* en *Xuárez*.

4.4.2 Función del Personaje: lo *sintáctico* en *Juana*.

4.4.3 Personajes Inés y Juana: significados y discurso

5. CONCLUSIONES

6. ANEXO

7. BIBLIOGRAFÍA

1. Introducción

1.1 Presentación

Creo que hoy en día hablar acerca de los estudios de género, de las perspectivas de género y en especial de la relación que existe entre sexo y género se hace indispensable. Una y otra vez se han de abordar estas temáticas, las cuales emergen en contextos históricos adversos y donde la principal voz que hace que surjan estos puntos de vista es la mujer, quien, como sujeto en condición de desmedro a diversos niveles y que por medio del movimiento feminista, de las teorías que atacan las desigualdades de género y ponen en tela de juicio las construcciones de género es que se visibiliza un problema que es necesario problematizar; llevarlo a discusión, por ejemplo, en espacios académicos que están en estrecha relación con el arte. Resulta necesario entonces ver cómo el arte se hace cargo de estas problemáticas.

Cuando comienzo a hablar de problemáticas de sexo/género me es inevitable remontarme a mi niñez, cuando las formas biológicas que predeterminaban el hecho de ser niña jamás me convencieron del todo. El comenzar a interactuar en los primeros años de enseñanza media y darme cuenta de las limitaciones que existían en relación al ser hombre y ser mujer, normas sociales que son impuestas y coartan la libertad del ser humano; me llevaban al descontento con lo que era y lo que los demás querían que fuera. Así, por años viví con ese anhelo de querer ser una niña que no era, persistía ese malestar que me generaba el hecho de “ser mujer” y cumplir con la serie de requisitos, normas y características que se le adjudican a la mujer. Es así que a la sombra de una imagen de belleza, sumisión, delicadeza y vulnerabilidad que todas las niñas de mi época soñaban ser y sólo algunas lograban; mundos

que creaba la televisión, las revistas, donde la mujer se reafirmaba en la superficialidad y como un objeto, comencé a plantearme de manera crítica en todo lo que respecta a las normas que conlleva el género femenino. Reminiscencias que inevitablemente me llevan a concluir porque me interesa abordar temas que tengan relación con los estudios de género, con los movimientos feministas y con el querer devenir femenino; lo que con el correr de los años comienzan a no solo relacionarse solo con un malestar, sino con una crítica, un posicionamiento ideológico y como tal, la ideología se ha de nutrir de teoría; instancia de investigación que pretendo generar dentro de esta tesis.

En Valparaíso en el año 2010, comencé a “vivirme mujer” desde otras aristas y también a diversificar lo que el género implicaba. Participé de conversatorios y foros donde comprendí lo impuesta que era la noción de ser mujer y cómo ésta se desdibuja frente a conceptos como lo “queer” y lo “trans”. Me llamó profundamente la atención adentrarme en diferencias de género y conceptos que el movimiento *queer* tenía tan claros, siendo uno de los discursos más coherentes al que tuve acercamiento. Así cuestioné lo que significaba “ser mujer” como algo fijo e inamovible y de a poco comprendí el “devenir mujer”. Me interesa, por ejemplo, comprender la sexualidad y el género como lo han hecho los movimientos LGBTQ, quienes tiene como base conceptos de Judith Butler entre otros teóricos, al concebir el género como una construcción cultural, no como una norma biológica. Esta puesta en crisis de la sexualidad conlleva a nivel teórico el poder como fuerza que delimita los conceptos y que en la vida reprime el comportamiento de las personas y en las maneras en que nos relacionamos desde el género. De manera que acercarse a las problemáticas de género, distinciones conceptuales entre sexo y género, fueron cuestionamientos que de a poco se hicieron

imperantes poner en discusión; así como la manera en que hoy en día se pueden abarcar desde el teatro.

Como estudiante de teatro y como futura actriz es que me gustaría entender tales conceptos de sexo/género, donde la dramaturgia surge como una posibilidad de análisis, siendo un elemento fundamental para la creación teatral, la cual actúa como espejo de la realidad.

Es aquí donde destacan las obras de teatro *Juana*, escrita por Manuela Infante en el año 2003, que se relaciona con el personaje histórico Juana de Arco; junto con la obra *Xuárez*, escrita por Luis Barrales el año 2015 y que habla de Inés de Suárez. Tales obras de teatro alcanzan dos figuras femeninas importantes a nivel histórico, las cuales son contradicción de todo lo que podrían haberme enseñado en relación a “ser mujer”. Tratan de relatos que rompen con las normas establecidas, con el yugo de las mujeres en épocas específicas; de manera en que el rol de la mujer y lo femenino puede ser resignificado, lo que es fundamental para lograr llevar a cabo ésta investigación.

La dramaturgia contemporánea rearticula formas clásicas, pensando otros espacios, creando nuevos discursos y analizando el momento que hoy vivimos. Dentro de los nuevos dramaturgos aparecen las figuras de Manuela Infante y Luis Barrales como iconos de nuestra época, con textos que rearticulan la historia de personajes históricos, específicamente, personajes bio mujeres: Juana de Arco e Inés de Xuárez, los cuales creo relevantes a la hora de referirnos a sexo/género.

1.2 Objeto de Estudio y Problematicación:

Por medio del análisis de texto dramático es que se ha de llegar a la contraposición de ideas y discursos de autoras y autores que ponen en discusión el sistema sexo/género, realizando puentes entre lo que nos presenta el texto espectacular y lo que la problematización misma de ambos conceptos, teniendo siempre en consideración que se trata de una dramaturgia en base a la *ficcionalización* de los personajes Inés de Suárez y Juana de Arco,

Las ficciones literarias contienen toda una serie de marcas convencionalizadas, que indican al lector que su lenguaje no es discurso, sino “discurso espectacularizado” [13] (escenificado, hecho espectáculo), indicando así, que lo que es dicho o escrito sólo debe tomarse *como si* estuviese refiriéndose a algo, en donde fácticamente todas las referencias están suspendidas y sólo sirven como guías para lo que debe ser imaginado (Iser, p6, 2004).

De este modo, he elegido ambas obras por el interés en los personajes femeninos y protagonistas de ambas, quienes poseen una forma de ver el mundo que se contrapone con el contexto en el que se encuentran. Por lo mismo son mujeres que si bien pertenecen a una época histórica determinada, sus intereses parecieran adelantarse a las sociedades en las que vivían. Es por esto que considero necesario el nexo entre tales personajes y la problematización de la dupla conceptual sexo/género: “(...) es sobre esa diferencia biológica inicial como se articulan los

procesos que otorgan poder a los hombres sobre las mujeres y generan discriminación y desigualdad que se manifiestan social, cultural y económicamente.” (Montero, p 169, 2006). En base a estas diferencias sociales y culturales es que el feminismo se articuló como movimiento, generando diversos mecanismos críticos, siempre buscando una forma de replantearse frente a la realidad en que se desarrolla.

Tales movimientos feministas germinaron en Europa y también en Estados Unidos, donde a diferencia de Europa los movimientos feministas lograron aliarse con otros movimientos sociales; lo que permitió colectivizar las demandas y conseguir beneficios. “(...) la apelación a un universalismo ético que proclamaba la universalidad de los atributos morales de todas las personas” (de las Heras 52, 2009). Destaca del movimiento estadounidense *La declaración de sentimientos de Séneca Falls*, publicada en 1848, donde las mujeres trataban temas privados que luego involucraban lo público, siendo la primera acción colectiva organizada en defensa de los derechos de la mujer. En Europa destaca *The Suffragette*, asociación que luchó de diversas formas para que el gobierno tomara en consideración y luego como ley el voto femenino.

El movimiento feminista se hace cargo de críticas hacia la familia, la moral y la manera en que la mujer se concibe como ciudadana, trabajadora y ente político. Uno de los cuestionamientos fundamentales que vendría a plantear Simone de Beauvoir con su libro *El segundo sexo* de 1949, quien propone el cuestionamiento de ¿qué es ser mujer?, proponiendo que esta categoría no sería biológica, sino más bien una categoría social impuesta por una sociedad que es más bien masculina y que mantiene al margen a la mujer, como explica de las Heras; “De este modo la mujer es el Otro, lo inesencial, frente al hombre, el Mismo o lo esencial.” (de las Heras, p 56, 2009).

De esta manera es como llegamos a cómo se configura la problemática sexo/género dentro de los personajes de la dramaturgia de *Juana* y *Xuárez*. Planteándonos desde una crítica a lo que norma el género como la que realiza Judith Butler, quien forma parte de los nuevos cuestionamientos que el movimiento feminista contemporáneo realiza, proponiendo la categoría género como una construcción social, no como norma biológica.

Los personajes protagónicos de estas obras rompen con lo que se quiere o espera de ellas, no solo en su comportamiento como sujetos, si no como mujeres culturalmente. Toman decisiones de rearticular sus propios géneros y sexualidades al no entrar dentro de parámetros clásicos permitiéndose poner en cuestionamiento la categoría femenina que vienen a representar; por lo que podrían interpretarse como “heroínas” dentro de su contexto histórico y a la vez ser personajes que reinventan el conflicto y la acción teatral.

Por todo lo anterior, una de las preguntas que esta investigación busca responder es: ¿Qué tipo de configuraciones y subversiones en materia de sexo/género se pueden observar en la dramaturgización chilena contemporánea de Juana de Arco e Inés de Suárez?

1.3 Objetivos:

General:

Analizar, a partir de las formas y funciones del diálogo teatral; junto con funciones del personaje, las configuraciones de sexo y género en la dramaturgización chilena contemporánea de los personajes históricos Juana de Arco e Inés de Suárez

Específicos:

- Investigar acerca de la dramaturgia chilena poniendo énfasis en obras que incluyan configuraciones de género en relación a personajes femeninos.
- Estudiar formas de análisis dramáticos que sirvan para el análisis de las obras elegidas.
- Analizar, desde conceptos que entreguen las perspectivas de género, la dramaturgia de *Xuárez y Juana*

1.4 Justificación

Manuela Infante, Licenciada en Artes de la Universidad de Chile ha trabajado como directora y dramaturga con la compañía Teatro de Chile, compañía con la que ha montado obras desde *Prat* el 2001 obra que fue el inicio de ésta compañía; la cual causó revuelo a niveles de medios de comunicación, ya que expone al prócer chileno Arturo Prat a una forma de humanidad que no era bien vista por la comunidad militar, la cual se opuso en la época del estreno de ésta obra. La dramaturga aborda el teatro desde una óptica estética y de contenido que es necesaria en ésta época, al igual que en *Prat*, aborda el personaje de Juana de Arco en la obra titulada *Juana* desde una perspectiva más humana, mostrando un lado que quizás en la historia no aparece. Esta obra es estrenada el 16 de Julio del 2004 en la sala El Galpón 7; siendo elegida como uno de los mejores estrenos de ese año por el Teatro a Mil.

Para desarrollar una investigación en base al sexo y género es que me adentro en las relaciones de género que se desarrollan en la obra, enfatizando en configuraciones y subversiones en materia de sexo/género que se pueden observar en la dramaturgización del

personaje Juana de Arco. La dramaturgia acerca a la joven Juana y le otorga un rol activo por medio de la palabra, dentro encontramos lugares poco comunes para una joven y menos común para una joven católica de la época y que pertenece a la clase campesina; quien se une al ejército de Francia y recupera territorios que fueron conquistados por ingleses en la Guerra de los Cien Años (Ramos, p 8, 2012).

Muchos de los diálogos que mantiene Juana en el transcurso de la obra logran una perspicacia única y muy desapegada de la figura de “santa” que se le otorga al personaje histórico, donde es evidente como por medio del texto el personaje histórico y sagrado para la iglesia católica se torna más contemporáneo, sin ir más lejos el personaje podría ser una joven que existía el año en que la obra *Juana* fue estrenada u hoy en día. La obra “Juana” es el segundo trabajo de Manuela Infante, quien para su estreno era una de las dramaturgas emergentes del teatro chileno y quien genera polémica con su primera adaptación de personaje histórico: “Prat”. Trabajos que sumados a sus obras posteriores (Rey Planta, Cristo, etc.) junto con su desarrollo artístico como directora teatral y en proyectos musicales hoy en día, hacen que ésta artista sea un referente para toda una generación.

Por medio de la adaptación de obras y la creación en el Teatro de Chile es que la autora genera una reflexión en torno a relatos sociales, específicamente históricos, los cuales aborda desde lo artístico y teatral, proponiendo estos medios como “instrumentos de reflexión crítica” (Thomas Doublé, p184, 2010). En relación con esta visión que propone la artista Manuela Infante, es que se propone dar una nueva lectura, bajo la óptica y perspectiva de Género.

Luis Barrales irrumpe en la escena chilena el año 2008, entregando una mirada directa y sin pelos en la lengua a nuestra dramaturgia contemporánea. Dramaturgo contemporáneo que ha logrado traspasar el lenguaje del lumpen, “lo marginal” a la escena actual chilena, siendo siempre asociado al maestro Juan Radrigán. El acercamiento que realiza a la marginalidad es más urbano, contemporáneo y su dramaturgia refleja la fragmentación de la sociedad en que vivimos, es de aquellos autores que mira su época desde una óptica mucho más crítica. Es así como destaca por el interés que muestra en temáticas sociales, para realizar una crítica a la realidad del país y problemas que éste posee desde un tipo de crónica dramática. Lo mismo realiza con *Xuárez* y con gran parte de sus obras (*H.P*, *Las niñas arañas*, *La mala clase*, entre otras). Barrales siempre forja una opinión dentro de las dinámicas que genera en sus espacios dramáticos, junto con la creación de personajes característicos, tridimensionales y por sobre todo desde una mirada política.

El teatro como un anticuerpo. Así lo expresó el dramaturgo ese mismo año, en una sesión de la Escuela de Espectadores del Festival Santiago a Mil: “Yo encontré en el teatro un espacio para transformar la rabia en algo tridimensional. A partir de ese móvil, me interesa mucho lo político; eso es lo que me produce rabia” (Costamagna, p 27, 2015).

De esta misma forma es como el autor nos presenta a Inés de Suárez, de la manera contemporánea, desde el lenguaje que siempre es característico en el autor y por la mirada que da del personaje histórico y de la mujer. *Xuárez* es estrenada en Septiembre del 2015, escrita por el dramaturgo Luis Barrales y dirigida por Manuela Infante.

Dentro de esta obra nos damos cuenta los conflictos que lleva al personaje de Inés de Xuárez a decapitar a siete caciques mapuches lo que pone en conflicto a su amante y conquistador Pedro de Valdivia, donde se da a entender una nexos entre la mujer y los indígenas de la época, y donde se devela lo que el cuadro de Pedro Lira ha ocultado a la Historia. Esta obra se vuelve particular por el hecho de construir un texto dramático para las actrices que representan a Inés, por la dramaturgia no lineal que nos presenta y la introducción de una temática curatorial en torno a un cuadro con temática histórica. Barrales juega con la ficcionalización de una Inés mucho más contemporánea, tanto en su lenguaje como en su identidad, lo que lleva a que el personaje histórico se torne contemporáneo y atingente a la hora de realizar una interpretación del texto relacionándolo con el sexo/género. El autor dota de claridad, elocuencia y fuerza en su discurso al personaje de Inés de Xuárez; donde Inés se vuelve referente para la construcción de un personaje desapegado del imaginario colectivo, de las creencias populares y de la historia de Chile “Con hijos se me hubiese ido el ingenio en la esclavitud de la crianza y habría olvidado la conquista. Tú y yo fuimos dignos, Pedro. Dejamos que la vejez llegara mirándola de frente, fuimos a ella, no la esperamos simplemente.” (Xuárez, Round 1, 2015)

Por medio de estos puntos de vista, Barrales desarrolla un personaje complejo y atravesado por diversas aristas históricas, de clase, humanas y con una perspectiva de género que permite un análisis del personaje desde la relación entre sexo y género; poniendo especial atención en configuraciones y subversiones en materia de sexo/género que se puedan observar en la dramaturgización de Inés de Xuárez. Para una entrevista en el Dossier de *Teatro Chileno Contemporáneo* Barrales diría: “Me interesa generar una mirada dialéctica. ¿Por qué nos escandaliza tanto que roben, si legitimamos el robo? Desde ahí surge mi rabia”

(Costamagna, p 27, 2015). Esta perspectiva es la que vuelca en el personaje de Inés, dotándola de rabia y crítica mirada dialéctica que nutre la obra *Xuárez*.

En base a la técnicas dramáticas es que realizare una investigación en las obras de Manuela Infante y de Luis Barrales indagando en las perspectivas de género que podrían formar parte de la construcción de estos textos, es decir, por medio del texto espectacular de *Juana* y de *Xuárez* y teniendo como criterio de investigación enfatizar en configuraciones y subversiones en materia de sexo/género se pueden observar en la dramaturgización chilena contemporánea de Juana de Arco e Inés de Suárez, tomando en consideración la relación que los personajes de estudio se conciben a sí mismas, en sus relaciones con otros personajes y en la manera histórica en que el autor y la autora resitúan la dramaturgia de los mitos de Suárez y Juana, reconstituyendo personajes históricos y haciéndolos más cercano, con conflictos que ya no son de las grandes mujeres que la historia nos contó, sino más bien de personajes que tomaron decisiones mucho más humanas y en base a donde se situaban en su contexto. Tales relatos históricos y dramáticos toman el matiz contemporáneo, contingencia que permite conectar con un análisis desde la perspectiva de género y desarrollar la problemática ya planteada.

2. Marco Teórico

2.1 Dramaturgia Chilena

Para comprender los procesos históricos que llevan a escribir a Manuela Infante y Luis Barrales es necesario comprender la historia de la dramaturgia que precede a ambos dramaturgos. Para esto se me hace necesario indagar en tres períodos históricos de la dramaturgia que son influyentes y los cuales nutren la creación, cuestionamientos y poética tanto del dramaturgo como dramaturga. Teniendo en cuenta que:

Las potencialidades de lo dramático y de lo teatral: procesar y ser fuente de imaginarios colectivos, sintetizar lenguajes, personalidades, temperamentos, comportamientos de la sociedad, distinguiendo y descubriendo lo móviles, utopías, frustraciones, alegrías y dolores de los diferentes grupos y personas que la componen. (Hurtado, 2010)

De esta manera la dramaturgia surge como una herramienta necesaria para re pensarnos en el teatro, tanto artistas como sujetos, ya que las reflexiones que surgen de los textos espectaculares devienen en lo que podemos ser como sociedad, comunidad y como seres humanos; donde “la dramaturgia y lo teatral por cierto no son antropología, sociología, historia o psicología social, pero incluyen y alimentan esas dimensiones. (Hurtado, 2010)

Para adentrarnos en tal propósito, creo necesario la investigación de tres períodos que hacen de ante sala al desarrollo de los textos “Juana” y “Xuárez”, los cuales son:

- Dramaturgia chilena en Teatros Universitarios
- Dramaturgia chilena en Dictadura

- Dramaturgia chilena Pos Dictadura y Dramaturgia chilena Contemporánea

En donde en este último período rescato dos obras que se relacionan con la bio mujer y lo que en su contexto le afecta, proponiendo de cada período mencionado una obra en particular.

Luego, dentro de la dramaturgia contemporánea es que surgen los dramaturgos que son autores de mi objeto de estudio, Manuela Infante y Luis Barrales.

Es así como estos períodos influyentes para la dramaturgia, pero también de gran influencia para la concepción de Teatro que se desarrolla en nuestro país y la cual se logra asentar gracias a estos mismos, que nutren la obra posterior de Infante y Barrales, además del contexto social e histórico que los atañe.

2.1.1 Dramaturgia chilena en los Teatros Universitarios.

Para entender los procesos que vive la dramaturgia de Manuela Infante y Luis Barrales es necesario comprender de manera histórica los diversos períodos que la Dramaturgia Nacional ha vivido. Uno de los períodos más importantes y que son influencia en la creación de ambos autores a estudiar, es el grupo de dramaturgos y dramaturgas que surge dentro de las agrupaciones Universitarias.

Cabe destacar, previo al contexto de teatro universitario, la llegada de Margarita Xirgu a nuestro país, con quien llegó toda una renovación de lo que se concebía por Teatro. Esta actriz excepcional realizaba obras consideradas rupturistas tales como *Salome* de Oscar Wilde, además de crear su propio repertorio lo cual la posicionaba como pionera en una nueva forma de ver el arte dramático (Hurtado, p 17, 2010). Margarita Xirgu era capaz de transitar por diversos autores

universales, lo que también lograba Louis Jouvet junto a su compañía y más tarde Jean Louis Barrault, quienes habrían fundado una nueva forma de realizar teatro.

Respecto a esto Hurtado se refiere a las diversas potencialidades que este personaje, junto con otros actores y actrices le otorgaron al teatro

“Ahora, además de los actores principales, el elenco en su conjunto exhibe similares competencias, y la compañía se entiende como multidisciplinaria, al integrarse como miembros estables los diseñadores, los técnicos y, en especial, el director teatral, encargado de orientar y aunar las expresiones anteriores.” (Hurtado, p 18, 2010)

Estas cualidades son las que comienzan a rescatar los Teatros Universitarios y lo que más tarde es base para la formulación del teatro de la época; concibiéndolo como un arte escénico más estructurado, completo y vigente; llevándolo a su profesionalización y asentamiento como un arte escénico relevante para el desarrollo cultural de nuestro país.

En la Universidad de Chile surge el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico) que es impulsado por Pedro de la Barra, montando obras francesas, españolas e inglesas las que tenían relación con la pedagogía e Letras. Margarita Xirgu dio clases a la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica. De esta forma se genera la cuna de los Teatros Universitarios en Santiago, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), “fundados en 1941 y 1943 respectivamente” (Hurtado, p 21, 2010).

En el contexto de la dramaturgia, los dramaturgos de 1940 crearon obras influenciadas por contextos extranjeros más que locales. En la década de 1950 es cuando se realizan montajes de obras “clásicas” de nuestra cultura, rescatando a autores como Barros Grez, Moock, Luco Cruchaga, Cariola, Acevedo y proponiendo nuevas formas de llevar estos “clásicos” a escena. La revitalización de estos autores clásicos nacionales, sumado al trabajo de los teatros universitarios y junto a la circulación de compañías extranjeras, ampliaron los espacios creativos en la escena teatral. Así en 1950 emerge una nueva generación de autores, quienes provienen de diversas disciplinas universitarias, lo que a su vez les da nuevas lecturas y construcción a los textos espectaculares.

Es así como Fernando Cuadro (pedagogo), Sergio Vodanovic (abogado), Gabriela Roepke (estudios de literatura y ópera), Luis A. Heiremans (médico), Egon Wolf (ingeniero químico), María Asunción Requena (odontóloga), Isidora Aguirre (asistente social), Fernando Debesa (arquitecto y diseñador) empezaron a estrenar en la segunda mitad del siglo XX, debutando en general primero en los teatros independientes para luego ser convocados a las Universidades (Hurtado, p 23, 2010).

Luego de la consolidación de estos autores, vemos como el teatro psicológico y realismo psicológico hacen evolucionar la dramaturgia nacional, dotándola mayor profundidad, lo que se une a la consolidación del teatro por medio de la vía institucional; siendo el teatro algo fundamental en la época por sus diversos contenidos y siendo una época realmente próspera de

esta disciplina. Lo cual hace reflexionar en torno a cómo este arte pudo nutrirse en este contexto histórico y político de vías que quizás hoy en día no serían viables del todo.

- a) Isidora Aguirre, *La Pérgola de las Flores*: resignificación de la mujer campesina frente a su contexto histórico.

Isidora Aguirre, una de las dramaturgas nacionales más destacadas, por su prolífera labor como dramaturga y el destacado trabajo en la adaptación de textos. Desarrolla por medio de sus obras una postura crítica y aborda temas contingentes y con problemáticas para la época. Su obra magna es *La Pérgola de las Flores*, donde Aguirre realiza un arduo trabajo investigativo y luego de re contextualizar la lucha de las pergoleras en el año 1929, donde une la lucha social de las trabajadoras junto con la de los estudiantes de la época. Dentro de este contexto aparece la figura de Carmela la cual es la resignificación de la mujer campesina frente a su contexto histórico, tornándose heroína en la obra mostrando las problemáticas de una época donde la urbanización era inminente, al progreso y la clase trabajadora.

Las pergoleras nos hacen una pregunta contemporánea entre la tradición y globalización ¿cómo imaginamos a nuestro barrio, a nuestras casas y a nuestra comunidad? Es una pregunta de la resistencia, de la transmisión y la trasgresión. Puede que el encuentro con el otro sea el verdadero espacio de revolución cultural (Hurtado, p 37, 2010).

Por medio de la relación con un(a) otro(a), es que tiene cabida preguntarse la relación sexo/género dentro de esta obra musical, donde la relación e interacción tiene una multiplicidad de voces en los personajes y donde emerge la figura de Carmela como una campesina que rompe con lo socialmente establecido, personaje por el cual se ve el cambio social que se vivenciaba. También es que Aguirre crea un teatro para y con el otro, es que se destaca esta obra, donde lo espacios específicos de las pergoleras dialoga con su entorno, haciéndose cargo de una situación política que atañe a la sociedad de la obra en contrapunto con la figura de Carmela. Algo similar ocurre con los personajes de Inés de Suarez y Juana de Arco, los cuales se desarrollan dentro de ciertos contextos particulares, pero que a la vez están proyectándose a la sociedad y contexto que las rodea siendo inmersas y entes completamente activos, transforma en una heroína que desde refleja una realidad histórica, similar a los personajes que serán estudiados en esta investigación.

b) Sergio Vodanovic, *El delantal blanco*: choque entre perspectiva de género y clase social.

Sergio Vodanovic, es uno de los dramaturgos destacados de la época de Teatros Universitarios, participo de manera activa con diversas compañías de la época, participó como docente en diversas instituciones y “fue destacado guionista de teleseries, una de las más elogiadas fue *Títeres*, teleserie que se considera una de las mejores de su tipo” (Hurtado, p 284, 2010).

Vodanovic crea *El delantal blanco* dentro de una didáctica que muestra las diferencias de clases de la época en que se desarrolla. Por medio de un simple intercambio de un símbolo, se puede

apreciar como las circunstancias de los personajes mutan. La performance de vestuario, designada por el autor, se asemeja a la performance que realiza Inés en la obra Xuárez junto con su armadura y la manera en que ambos personajes van sufriendo una mutación a lo largo de la obra. La performatividad de género (Butler, 1999) que realiza Xuárez es evidente, tanto por el texto como por la puesta en escena, lo mismo en el caso de *El delantal blanco*; donde lo mutable no es el género si no la clase social a la que la empleada y la señora representan. De esta manera es como las mujeres muestran realidades políticas y por medio de la dramaturgia se hace crítica a la sociedad de la época, al rol que desempeñan las mujeres como clase y como sujetos que poseen una perspectiva de género.

2.1.2 Dramaturgia chilena en Dictadura

En este período la dramaturgia sufre de un decaimiento en comparación con la época antes mencionada, ya que esa forma de concebir el teatro queda enraizada en quienes viven en él, pero atrás queda la popularidad y masividad de los teatro universitarios, por ejemplo la popularidad que “La Pérgola de las flores”; no estarían los mismos espacios de apoyo, difusión y contención del Teatro. Por consecuencia del contexto histórico el teatro sufre de cambios abruptos y que merman en el desarrollo de éste arte, desarrollo que había sido muy fuerte años anteriores. Cabe mencionar que en el período que abarca esta dramaturgia se instauran formas divergentes a la institucional, en la cual se desarrollaba la dramaturgia de Teatro Universitarios.

El sistema universitario nacional, eje del teatro profesional al menos en los últimos veinte años, fue uno de los más dislocados, en especial en la intervenida Universidad de Chile comandada por un general militar, y menos en la Universidad Católica de Chile, regida por un almirante. Más

del 90% de los profesores del Departamento de Teatro UCH fue exonerado en esa universidad laica y muchos sumariados, al igual que numerosos alumnos, y su política teatral cambió radicalmente, cambiando todo vestigio de reflexión crítica (Hurtado, 2010)

De esta manera el desarrollo del teatro y por ende de la dramaturgia dentro de la Universidades que hasta ese momento se había desarrollado de manera fluida se suspenden, poniéndose al servicio de la ideología impuesta por la dictadura.

A pesar del contexto adverso, se producen “estrategias de sobrevivencia” como relata Hurtado (2010), donde el teatro se re articula en dictadura y sigue invitando a la reflexión de lo que por entonces ocurría. A modo de estrategia se vuelven a clásicos universales dentro de las Universidades como lo son Lope de Vega, Shakespeare, Moliere, entre otros; autores que sirven de contenido político occidental para realizar la critica que actores y directores necesitaban realizar en esta época, pero a manera de subtexto dentro de estas grandes obras (Hurtado, 2010)

En contradicción a lo que se hubiese pensado, dentro de este periodo surgen diversas compañías independientes, las cuales toman fuerza gracias al mismo contexto político que las rodea. Se puede ver el surgimiento de dramaturgias abyectas para la época, como lo es la de Juan Radrigán, quien funda el teatro “El Telón”; el cual se caracterizaría por develar de manera muy singular lo que en ese momento ocurría en la marginalidad de nuestro país. También existen artistas exiliados, exonerados y torturados que siguen entregando al teatro y dramaturgia lo que dentro de las posibilidades podían entregar. Claro es el caso rearticulación creativa y productividad socio-psicológica sanadora del teatro desarrollada por Oscar Castro (director del

Grupo Aleph) en los Campos de Concentración junto a los presos políticos de Ritoque y Puchuncaví, entre 1974 y 1978 (Hurtado, 2010)

- a) David Benavente y TIT, *Tres Marías y una Rosa*: la reformulación de lo privado y lo social en base al sexo/género.

Benavente es un sociólogo, dramaturgo, cineasta y docente, el cual ha sido un aporte en diversas instituciones relacionándose con el Arte y las Comunicaciones, luego del golpe trabajan con diversas compañías. En esta misma época el artista es parte del Taller de Investigación Teatral (TIT), el cual estaba conformado principalmente por estudiantes; en éste se realizaban talleres para cesantes y sus esposas en la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica (Hurtado, p 234, 2010). Por medio de este taller se adentran a problemáticas de la clase trabajadora y de la mujer como actantes en la dictadura, se cuestiona la economía precaria que se vivía y cómo las arpilleras se reúnen en pos de este contexto económico, lo que a la vez genera espacios de conversación, humor, reflexión, denuncia y desahogo.

Es en este contexto es que crean la obra *Tres Marías y una Rosa*, en el año 1979. Esta obra se desarrolla similar a una *creación colectiva*, pero con diferencias que surgen y hacen que se llame *proceso colaborativo*, donde el dramaturgo (en este caso Benavente) tendrían la última palabra respecto al texto (Hurtado, p 236, 2010).

Es por medio del proceso colaborativo que se generan espacios reflexivos para el teatro y las problemáticas de género, donde tanto el grupo nutre la temática y viceversa; así de manera muy similar operaba Manuela Infante junto a su grupo Teatro de Chile, también es como opera Luis Barrales en la creación de Xuárez. De esta forma la herencia de *Tres Marías y*

una Rosa generan nuevas formas de concebir la creación y específicamente la creación del texto espectacular.

Dentro del texto las formas que pertenecen a la casa, a lo doméstico crea unión con lo que la sociedad establece en la época, las arpilleras de la obra generan crítica al contraponer lo privado y lo público al darse cuenta que ambos polos están cruzados de manera transversal por la violación de derechos humanos y el contexto de violencia y hostilidad que viven. Es así, como en esta obra se trata un contenido político con una forma del lenguaje que podría decirse “oculta” el mensaje implícito de terror y nos muestra cómo era la sociedad de la época, el uso del lenguaje popular remonta al dramaturgo Barrales; quien ostenta este tipo de lenguaje para reflejar la sociedad contemporánea, lo lumpen y marginal, pero a la vez para realizar una crítica importante a lo que se concibe como nuestra idiosincrasia.

La forma estética de la pieza , a la cual se debe gran parte de su éxito, es utilizar un lenguaje que busca acercarse al empleado por la mujeres representadas en el palco escénico y un tono que combina el humor con el diálogo directo (Hurtado, p 237, 2010).

De esta manera es como se relaciona la obra de teatro, específicamente, las protagonistas con el sexo/género que en la época se inculca. La comunidad de mujeres que se identifica frente al contexto de violencia que no les permite plantearse nuevas formas, hace de salvavidas de creación, dinero y de re significación de lo que es ser mujer en la época de dictadura y por ende lo que es ser hombre, para finalizar en lo que es ser humano frente a tanta muerte que envuelve las circunstancias de *Tres Marías* y *una Rosa*. .

La obra está dividida en actos: en el primero la acción dramática, nacida de los conflictos, avanza hasta el quiebre entre las protagonistas por los individualismos que suelen surgir en tiempo de crisis y en el segundo, el clímax del enfrentamiento da paso a un desenlace-ejemplo: las arpilleras son capaces de reconstruirse como colectivo, crear nuevas formas de relacionarse.(Hurtado, 2010)

b) Juan Radrigán, *Las Brutas, desolación y desarticulación del género frente al contexto histórico.*

En el caso de la dramaturgia de Juan Radrigán en *Las Brutas*, apreciamos la relación con la crónica y lo periodístico que posee el autor; mecanismo de creación que devela el contexto histórico en el que se encuentra. Por un lado dentro de esta investigación del caso de las tres hermanas Quispe, el autor se relaciona con la crueldad de su época, el aislamiento de tres chilenas en los confines del desierto y muestra la violación de derechos humanos por medio del miedo que se impone a nivel nacional. Con esta obra el autor muestra los personajes femeninos abordados desde la marginalidad, la pobreza y la incomunicación; lo que se entremezcla con la realidad que representa.

Por otro lado la concepción de un/a otro/a por las Tres hermanas Quispe surge del medio en el que el trabajo se significa en las mujeres como una búsqueda de masculinidad, lo que se asocia al espacio árido, clima poco favorable y pobreza intrínseca.

Me surge la interrogante al presentar esta obra cuál es la cabida de la problemática sexo/género dentro de la dramaturgia de *Las Brutas* y sobre todo dentro del contexto histórico en el que la

obra se desarrolla; contexto histórico crudo, violento y desolador. Frente a esta interrogante aparece la figura de Lucía, personaje que lleva el conflicto y se cuestiona lo que es ser mujer frente a la desolación existente en el lugar que habita y la dureza con que sus hermanas se relacionan con la vida. En este sentido creo que por medio del punto teórico de Butler en su libro *Deshacer el género* es que me hace sentido el replantear hasta qué punto la perspectiva de género puede hacer presente dentro de estos personajes desolados.

2.1.3 Dramaturgia chilena posdictadura y dramaturgia chilena contemporánea

Dentro de este punto he querido rescatar dos obras de dos períodos distintos, pero que por medio de ambas obras se unen para darle un sentido práctico a la investigación en torno a sexo/género y la dramaturgia chilena en los períodos históricos que preceden a la dramaturgia contemporánea de Luis Barrales y Manuela Infante.

a) Andrés Pérez, *La Negra Ester*, como empoderamiento de las subjetividades y la sexualidad.

Andrés Pérez, es uno de los más influyentes creadores del Teatro en nuestro país, padre del teatro callejero. Destaca con una carrera prolífera en diversos ámbitos del oficio, siempre otorgando una crítica y por sobre todo artística.

Una de las obras más reconocidas de la historia del teatro es *La Negra Ester*, obra basada en las décimas de Roberto Parra.

Éxito, popularidad, fenómeno, magistral, son solo algunos de los adjetivos que rodean el nombre de *La Negra Ester* (1988). Ciertamente estamos frente a una de las piezas

emblemáticas de la historia del teatro chileno, frente a una obra que hoy es parte de la identidad nacional.(Romero, p 9, 2006).

En relación a la identidad nacional que genera la obra es que me parece importante destacar los personajes de las mujeres quienes son prostitutas de un burdel popular de San Antonio en el que Roberto ahoga sus penurias. Escenario popular que nos muestra la manera en que la mujer se desarrolla dentro de esta obra es particular, ya que los mismos personajes son muy particulares en sí mismos, pero sobre todo en “la Negra Ester” que es decidida, suspicaz y libre en su toma de decisiones, claro está también es su cuerpo y sexualidad. La forma en que se relaciona sexo/género en la obra es dinámica y en la forma de relacionarse entre personajes es que toma sentido.

b) Ana Harcha Cortés, *Lulú*, la sexualidad ad portas del nuevo milenio

Esta dramaturga pertenece a un grupo de dramaturgas de principio de los años 90. Se desempeña como escritora y académica de la Universidad de Chile. Su escritura rompe con esquemas clásicos de la dramaturgia, siendo una dramaturgia fragmentada, pierde el nombre de los personajes y posee el uso de voces que aparecen de manera individual o colectiva, que adentran en el relato del texto (Hurtado, 2010).

Obras que poseen una relación a *lo que ser mujer en Chile* significa es *Lulú*; dentro de la obra se mezcla la escritura de Harcha junto con la problematización de la mujer contemporánea.

La escisión de la mujer contemporánea, la soledad, la vida profesional, su rol puertas adentro, las parejas, la familia, la

incomunicación, la auto exigencia, la libertad sexual y el VIH. De un modo original alejado del victimismos o la queja y liberada de tabúes, se presentan una series de paradojas y contradicciones del ser mujer en estos tiempos (Hurtado, p 159, 2010).

De esta manera podemos encontrar un posicionamiento de dispositivos de género dentro de la obra de Ana Harcha, donde Lulú como personaje rompe paradigmas que se establecen en el género.

Si bien Harcha pone en un punto de crisis lo femenino en sí creo fundamental el nexo histórico de mirar a su contexto social y re situar a la mujer de los 90's. Siendo otra forma de abordar lo histórico en relación a como Infante y Barrales re leen la historia para generar el nexos con lo contemporáneo; creando vínculos históricos que a la vez sirven de instrumento para develar un punto de vista frente a la perspectiva de género.

2.1.4 “Juana” de Manuela Infante y “Xuárez” de Luis Barrales

Los periodos dramaturgicos previos a la era que vivimos resultan como base para la creación de autores llenos de cuestionamientos, de puntos de vistas políticos, de miradas opuestas y disidentes a lo que el teatro clásico planteaba; lo que lleva a replantearse el teatro en una era que observa el teatro desde diversas aristas y que sin embargo, sigue siendo tan importante.

María de la Luz Hurtado rescata dentro de uno de sus ensayos nos habla acerca de estas nuevas dramaturgias emergentes las cuales poseen características muy específicas, pero a la vez comunes.

Pertenecen a la era del teatro pos-dramático en el cual el tiempo y el espacio teatral varían respecto al drama moderno, poniéndose en evidencia frente al espectador su transcurrir y su estar a través de diferentes recursos textuales, performativos y escénicos. Estos van desde una disociación palabra/cuerpo mediante solo el movimiento de la palabra en escena (*Rey Planta, Solo tengo el cuerpo para defender este coto*), la fragmentación tiempo/espacio desde recursos cinematográficos, hasta introducir en escena una polifonía de voces, variedad de espacios, temporalidades e idiolectos de la enunciación, los cuales van disociando y re articulando cuerpo/tiempo/espacio /acción (*H.P Hans Pozo*). Poéticas que, desde la fragmentación del relato (en el cual, más que el diálogo, predomina la voz narrativa y el monólogo) ponen en entre dicho las relaciones entre realidad/ficción y texto/escenificación, y con ello, la articulación dramática aristotélica basada en el dialogo movilizador de una intriga consecucional que transforma y reordena la crisis dramática.

(Hurtado, 2009)

Vemos como la autora aborda conceptos claves de la posmodernidad que abarcan estos autores, quienes realizan transformaciones en los espacios comunes del teatro y disloca el discurso a lo que en esta época vivían.

Opazo realiza una investigación en torno a le época en que esta dramaturgia se desarrolla, proponiendo a cada uno(a) de los(as) autores(as) que nutren a su investigación y de manera profunda a lo que se concibe como dramaturgia contemporánea.

Tal como lo hace Ch. Baudelaire en el umbral de la modernidad (1860, aprox.), los “paisajistas de la globalización” crean un público objetivo – no es casual el tecnicismo. Se trata de adultos jóvenes y jóvenes cuyos intereses están más cerca del logo publicitario que de la cultura letrada. A diferencia de los dramaturgos de antaño- en tanto- ellos no son ni los *cronistas del dolor* que documentan los calvarios de la experiencia autoritaria (Radrigán), ni los representantes de una burguesía atormentada por la culpa (Wolff).

Tanto en sus obras como en sus intervenciones públicas, este grupo de autores teatrales prefiere asumir el rol de ágiles agentes culturales, “intelectuales *fast track*,” que usan los medios y las redes de la informática para posicionar trabajos (Opazo, p 139, 2009).

Esta categoría Opazo la llama *Paisajes de la Globalización*; proponiéndose dentro de esta imagen para categorizar a los dramaturgos(as) posicionar la forma en que los(as) autores(as) de nuestra era desarrollan un punto de vista en particular, un paisaje que les hace sentido a la hora de realizar sus creaciones.

Así como esta categoría nombra dos categorías más, las cuales el autor define como subjetividades temáticas: *Elegías obreras*; donde la dramaturgia viene a cuestionarse la forma en que la época anterior trataba la lucha obrera y la forma en que se desarrolla (o no?) este proyecto en el mundo globalizado; junto con la decadencia del proyecto proletario, cuestionando de qué manera el/la autor/a se hace cargo de éste y por otro lado *Hagiografías Lumpen*; donde “se relaciona con la hagiografía que es un pasaje bíblico de un santo en contradicción con el vía crucis del lumpen, de los rechazados (*La mujer gallina*).” (Opazo, p 138, 2009).

Una de las dramaturgas destacadas de la época que rescato en el punto anterior es Manuela Infante, quien une y escenifica por medio del texto y crea el texto por medio de la escenificación.

Ahí donde otros empinaban los héroes y sus grandes hitos, Manuela Infante contará la microhistoria de la Historia con mayúsculas y aterrizará a los Prat, las Juanas de Arco, los mismísimos Cristos en las entrañas de lo inmediato (Dossier, p 29, 2015).

Dentro de la obra Juana vemos como la dramaturga hace un acercamiento al personaje histórico Juana de Arco, personaje representante de la santidad de la Iglesia católica en el siglo XV. A través de lo que la historia cuenta del personaje, Infante posiciona a la niña y soldado Juana de manera contemporánea al contrastar el personaje en sí mismo junto con quienes la acompañan en la travesía de defender Francia.

Sus orígenes humildes, una campesina de Domrémy, no fueron impedimento para que, inspirada por mandato divino, liberara el sitio de Orleans de manos de los ingleses. (Ramos, p 5, 2012).

En este caso le agregaría no solo sus orígenes humildes la llevaron a liberar Orleans de los ingleses, si no también, la visión de Juana acerca de su sexo/género en conjunto con esto, ambos factores que nos son impedimento para la muchacha como la norma social establecía en la época. La manera en que Juana se apropia de su contexto político la lleva a apropiarse también de su rol como sujeto que no niega la relación sexo/genero, pero que a la vez este conocimiento no impide que lleve a cabo los objetivos que ha de cumplir.

Manuela Infante junto a Teatro de Chile encuentran método de trabajo, el cual tiene formas específicas de desarrollarse.

Ya no es la materialidad del cuerpo o un personaje sino que voces que encarnan sentidos y articulaciones. Textos que se construyen y deconstruye creativamente, en una escritura que toma lugar en la presencia física y visual de la puesta en escena (Dossier, p 28, 2015).

Infante ha tomado biografías de figuras históricas o literarias como pretextos para crear interrogantes sobre la teatralidad, la representación, la sutil diferencia entre el original y la copia o sobre la realidad y su construcción a través del lenguaje.

La contraposición de la imagen de un niño desvalido y angustiado con la del capitán heroico, opera como una “metáfora radical” que obliga al lector/espectador a reinterpretar el arquetipo del héroe épico, símbolo ancestral sobre el que está construida la figura del héroe de Iquique.

El proceso de reinterpretación conduce al lector/espectador a comprender a Arturo Prat desde una perspectiva inédita: “como si...” fuera un niño angustiado por el desamparo, esta actividad re interpretativa, finalmente, crea un nuevo sentido que resuelve la impertinencia lógica del texto, estableciendo una perspectiva renovadora sobre el arquetipo heroico (Infante, 2004)

Luis Barrales es uno de los dramaturgos más importantes de la escena contemporánea, el cual por medio de crónicas y casos policiales ha despegado su dramaturgia, creando una crítica por medio del teatro, descargando su “rabia” a través de la dramaturgia (como ya he mencionado

anteriormente), rabia que se refleja en la obra *Xuárez* y que viene a reivindicar el personaje de Inés de Suárez por medio de diversos instrumentos en su dramaturgia.

Se ha dicho que es el principal heredero dramático de Juan Radrigán, y puede que lo sea. Pero donde el maestro pisaba la marginalidad en bruto, la de las confrontaciones años ochenta, Luis Barrales tomará la radiografía actual y estilizará el habla callejera: versará con el dialecto juvenil de las marginalidades urbanas, fuera de la chilenidad de exportación. (Dossier, p 27, 2015).

De ésta diferencia es que es posible tomar la dramaturgia de Barrales y sumergirla en los conceptos de *paisajes de la globalización* que Opazo refiere. Luis Barrales nace en Laja en 1978, es reconocido por su trabajo como director y sobre todo como dramaturgo, funda la compañía C.I.T (Central de Inteligencia Teatral). Pertenece al cuerpo docente de diversas Universidades, Arcis, De las Américas e INACAP. Algunas de sus obras son *La raíz del silencio* (2002), *Uñas sucias* (2003), *Santiago Flayte* (2004), *Se wanted Joaquín Murieta* (2004), *Silencio de dios* (2005), *H.P. (Hans Pozo)* (2007), *La Chancha* (2008), *Niñas Araña* (2008), *Patatas de gallo* (2009), *La mala clase* (2009), *Rota* (2009), *Libres, la copia feliz del Edén*. Co escritura con Andres Kalawski y Francisco Albornoz, (2009), *Xuárez* (2015).

Es uno de los dramaturgos más nuevos de esta generación, ha ido creando una poética reconocible: trabaja sobre personajes y situaciones que constituyen un mito urbano al expresar simbólicamente realidades propias del arrabalde la

ciudad moderna, marcadas por las fuerzas a la vez dinámicas y excluyentes del mercado. (Hurtado,2010)

Respecto al contexto histórico que envuelve al dramaturgo Ana López Montaner, dramaturga y actriz de la Pontificia Universidad Católica señala:

La dramaturgia que denuncia y reflexiona en torno a los abusos de la sociedad chilena mercantilizada y sobre sus víctimas que suelen ser jóvenes como los protagonistas de *La Chancha*, *Niñas Araña* o *H.P.*, está presente en la generación actual de dramaturgos(as), directores(as), actores y actrices egresados de distintas escuelas y universidades que forman compañías emergentes e independientes, que en sus obras repudian la educación mercantilizada, abogan por derechos en materias de salud y medio ambiente, defienden a los pueblos originarios, ahondan en cuestiones de género y denuncian los excesos de la vida cotidiana, desde la obesidad hasta la explotación que sufre la mano de obra en la industria y el comercio (López, 2010)

La obra *Xuárez* es escrita el año 2015, teniendo acogida por la crítica y destacando la dupla artística que generan Barrales e Infante, ambos destacados en la escena contemporánea. La obra relata los días previos a que Inés degollara las cabezas de los caciques que mantenía prisionero Pedro de Valdivia. Dentro de la obra se ven las contradicciones de Inés respecto a la guerra, al poder, al amor, a la relación con los(as) indígenas y con ella misma. El relato que mantiene con ella misma es un factor importante de re lectura del personaje y otorga a la obra la

performatividad de género en los personajes, al disolver a ratos a la segunda Inés, la cual a la vez también es Pedro de Valdivia. Luego Ana López refiere “Es como si quisieran despertarnos del individualismo reinante para abrazarnos con una manera más amable y comunitaria de crear la sociedad, donde el otro es muy importante”; es ésta forma de ver a un/a otro/a que la obra *Xuárez* se hace cargo, proponiendo una nueva lectura de lo que pudo ser Inés de Suárez.

2.2 En relación a la Perspectiva de Género

A través de la historia como se desarrollan los Estudios de Género y conceptos que desarrolla el movimiento Feminista he de centrarme en autoras y autores que abordan específicamente la problemática sexo/genero, ya sea de manera conjunta o cada concepto por separado, pero siempre incorporando información que nutra la investigación en donde se develen mecanismos del par teórico dentro de la dramaturgia de *Juana* y *Xuárez* obras que vienen a proponer formas de que este conjunto teórico se desarrolle.

Marta Lamas en el libro *La antropología feminista y la categoría “género”* propone una perspectiva de lo que la disciplina aborda por género y la manera en que el concepto es incorporado por las ciencias sociales “El *género* es un concepto que, si bien existe hace cientos de años, en la década de los setenta empezó a ser utilizado en las ciencias sociales como categoría específica” (Lamas, 1986). A la vez la investigadora explica la división que generan diversos estudios antropológicos y sociológicos en relación a la problemática *naturaleza/cultura*, en donde la autora afirma:

Ahora bien, ¿hasta dónde en todas partes se asimila a las mujeres a lo natural y a los hombres a lo cultural, y qué

implica esta correspondencia?. Significa. Entre otras cosas, que cuando una mujer se quiere salir de esa esfera de lo natural, o sea, que no quiere ser madre ni ocuparse de la casa, se la tacha de antinatural. En cambio para los hombres “lo natural” es rebasar el estado natural: volar por los cielos, sumergirse en los océanos, etc. (Lamas, p 178, 1986).

Es así como la investigadora nos presenta la forma en que a la mujer se le asignan ciertos roles, los que las encasillan en ciertos trabajos en la sociedad, roles y encasillamientos de los cuales tanto Inés como Juana escapan, intentando reformularse dentro de sus contextos históricos teniendo la proyección de ser lo que se les prohíbe, siendo caracterizadas como “masculinas” por los relatos históricos, pero siendo finalmente mujeres que buscan la liberación de lo que la sociedad espera de ellas, en palabras de Lamas buscan salir de “la esfera de lo natural”.

Que la diferencia biológica, cualquiera que esta sea (anatómica, bioquímica, etc.) se interprete culturalmente como una diferencia sustantiva que marcará el destino de las personas, con una moral diferenciada para unos y para otras, es el problema político que subyace a toda la discusión académica sobre la diferencias entre hombres y mujeres. (Lamas, p 178, 1986).

Roles diferenciados que solo ayudan a legitimar las formas de vida que en estos tiempos no representan a un grupo cada vez más grande de personas, donde ni el hombre ni la mujer estarían relegados a ciertos roles, ciertas esferas o etiquetas; por lo cual es atingente el hecho de que la dramaturgia de hoy en día realce figuras femeninas que no son encajables dentro de tales roles.

Tales morales y roles diferenciados se comienzan a cuestionar ya en el año 1949, con la aparición de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir una de las figuras más influyentes de la *segunda ola* del Feminismo; la intelectual francesa plantea la problemática de la mujer de la época, la cual era renegada a la sumisión, subordinación y poco desarrollo social e intelectual. La cual sería referente para muchos/as de los/as autores/as contemporáneas que presentan problemáticas de género. Beauvoir “establece una diferencia entre sexo y género, cuestiona abiertamente la diferencia. Hombres y mujeres son resultado de una construcción cultural, no biológica: « No se nace mujer, se llega a serlo »” (de las Heras, p 56, 2009). Proponiendo el rol femenino como algo mucho más movable y de construcción, además de que el hecho de ser mujer fuese distinto entre una mujer y otra; rompe con lo que se establecía como “femenino” en la época y da pie también a que teóricas como “Judith Butler impugna la categoría género y deshace su radical separación respecto al sexo argumentando que el dimorfismo sexual de la especie ha sido tomado como criterio de diferenciación de forma culturalmente establecida” (Aguilar, 2008). Es esta noción del *género* como una *categoría cultural* la que nos lleva a plantear la idea de que pudiesen las obras de teatro de Barrales e Infante hablarnos de tales temáticas.

Siguiendo la discusión en torno a lo que los roles determinan a la mujer, es que aparece una investigación interesante al respecto, que realiza Betty Friedan en Estados Unidos al publicar la obra *La mística de la feminidad* texto en donde posiciona el surgimiento de los nuevos pensamientos que emergen de las mujeres estadounidenses en los años 60. En esta obra Friedan abarca la figura femenina en los ámbitos sociales como en lo privado, a forma de crítica e intentando avivar el “malestar que no tiene nombre” como llama a la sensación de que existirían

desigualdades en los roles y mostrando como la publicidad, las revistas y la sociedad plantean lo que es la mujer esencialmente.

Si una mujer tenía un problema en las décadas de 1950 y 1960, sabía que algo no iba bien en su matrimonio o que algo le pasaba a ella. Pensaba que las demás mujeres estaban satisfechas con sus vidas. ¿Qué clase de mujer era ella si no sentía aquella misteriosa plenitud encerrando el suelo de la cocina? (Friedan, p 55, 1963).

Eso sería el “malestar que no tiene nombre”, la sensación de aparentar felicidad y comodidad en un lugar que claramente no le es grato ni mucho menos justo a la mujer de la época.

Tales autoras son pioneras en plantear el estudio del género y en especial las problemáticas en los roles existentes en la época. Tales investigadoras están asociadas al movimiento feminista, el cual está en directa relación con los estudios de género y las perspectivas de género.

Sostiene que la cuestión de los géneros no es un tema a agregar como si se tratara de un capítulo más en la historia de la cultura, sino que las relaciones de desigualdad entre los géneros tienen sus efectos de producción y reproducción de la discriminación, adquiriendo expresiones concretas en todos los ámbitos de la cultura: el trabajo, la familia, la política, las organizaciones, el arte, las empresas, la salud, la ciencia, la sexualidad, la historia. (Gamba, 2008)

En relación a la diferencia entre sexo y género Gamba menciona a Marta Lamas, analizando la perspectiva que tiene la antropóloga en cómo en Latinoamérica se piensa la relación sexo/género, de esta manera Susana Gamba refiere:

Marta Lamas sostiene que en América latina no hubo el suficiente debate ni una confrontación teórica al respecto, al menos comparada con la fuerza y visibilidad con que se ha dado en el mundo anglosajón. Para Lamas (1999) un aspecto relevante a debatir es "la forma en que se manifiesta el traslape conceptual entre género y diferencia sexual: como ausencia o silencio, confusión y negación". En el debate sobre las relaciones entre hombres y mujeres, la diferencia sexual es un concepto básico para comprender la base sobre la que se construye el género. (Gamba, 2008)

2.2.1 Introducción a la problemática sexo/género

Al momento de adentrarnos en los estudios de género, es necesario situarnos de manera histórica-filosófica en el momento que involucra a las y los autores que plantean la problemática sexo/género.

Al tener un primer acercamiento con el tema, me veo obligada a referirme a Michel Foucault, quien es uno de los filósofos contemporáneos más prolíferos y con un punto de vista crítico frente a diversas problemáticas y conceptos quien también pone en crisis la sexualidad relacionándola con el poder, nociones que nutren la obra de Butler.

Dentro de sus estudios Foucault propone diversos mecanismo en torno al poder y como éste en la sociedad de hoy en día se ve fragmentado y potenciando por la institucionalidad. De esta forma lo liga con la sexualidad.

La misma sociedad se encarga de reformar a los que no se adecuan a la norma, a través de ciertos mecanismos. Se trata de castigar a los niños maleducados, existen manuales para enseñar a los niños, comportamiento, educación en fin. Incluso la sociedad piensa hasta su privacidad, la masturbación debe ser controlada, para que en un futuro no haya hombres enfermos sexualmente. Vemos aquí cómo la sexualidad, como conducta del individuo, empieza a ser considerada como un objeto del poder. (Lombana, p 37, 2014).

Por medio de diversos mecanismos discursivos es que Foucault plantea las normas y restricciones sociales que llevan a la censura del sexo, incluso dentro del lenguaje; al menos reducir las veces o la forma en que se aborda la sexualidad dentro del lenguaje y discursos.

Dentro de la obra *Historia de la Sexualidad I, la voluntad de saber* Foucault desarrolla análisis y planteamientos en torno a la relación sexo/poder; el teórico propone la época victoriana como etapa histórica donde la represión de la sexualidad decanta, la que posteriormente junto con el capitalismo desarrollaría y complejizaría tal represión.

Decir que el sexo no está reprimido o decir más bien que la relación del sexo con el poder no es de represión corre el

riesgo de no ser sino una paradoja estéril. No consistiría únicamente en chocar con una tesis aceptada. Consistiría en ir contra toda la economía, todos los "intereses" discursivos que la subtienden (Foucault, 1998).

La crítica a la iglesia, a las ciencias y al estado está presente en toda esta obra del autor donde finalmente propone conceptos que abren el espectro paradigmático de la época. Las sociedades de los siglos XVI en adelante son las que hacen de antesala histórica para poder clarificar la represión en torno a la sexualidad que existen en la época del autor y que dejan vestigio hasta hoy en día.

Por medio de estas relaciones que el autor propone, en conexión con todo su material teórico y conceptos paradigmáticos como el *biopoder*, el cual propone por primera vez en la sección *Derecho de muerte o poder sobre la vida* en este mismo libro. Proponiendo las conclusiones de su investigación histórica y proponiendo la forma en que la especie humana se relaciona con la sexualidad y el poder. Respecto a esto asevera:

Por primera vez en la historia, sin duda, lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir ya no es un basamento inaccesible que sólo emerge de tiempo en tiempo, en el azar de la muerte y su fatalidad; pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder.
(Foucault, 1998)

Es así como por medio de una crítica a la sociedad Foucault logra aproximarse a una teoría crítica que nutre a autores y autoras que aborden éste paradigma posteriormente.

Hombres y mujeres son resultado de una construcción cultural, no biológica : «No se nace mujer, se llega a serlo », y se ven seriamente afectados cuando Judith Butler impugna la categoría género y deshace su radical separación respecto al sexo argumentando que el dimorfismo sexual de la especie ha sido tomado como criterio de diferenciación de forma culturalmente establecida. (Aguilar, 2008)

De esta manera se crea una brecha entre sexo y género, lo que ayudaría a comprender la categoría de género como un constructo, lo que propone Judith Butler.

Las diferencias de género sostenidas por el feminismo a lo largo de su historia sirven al proyecto de la liberación de la mujer, o por el contrario la sumen en un callejón sin salida que no ofrece soluciones. Si la diferencia de género es un constructo cultural creado relacionamente, como piensan Haraway y Butler, o bien existe una marcación biológica diferenciada de los sexos impregnando toda nuestra experiencia y nuestra vida, como afirma el feminismo francés de la diferencia. En última instancia, la pregunta es por las razones de la opresión de las mujeres a lo largo de las diferentes sociedades y tiempos por parte de los hombres.(Aguilar, 2008)

Es aquí donde los personajes de Juana y Xuárez juegan un rol fundamental al deshacer lo que se cree en relación a su sexo.

En este sentido pues, el “sexo” no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpo que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir- demarcar, circunscribir, diferenciar- los cuerpos que controla. De modo tal que el “sexo” es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas. En otras palabras, el “sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas.(Butler, p18, 2002).

Esta obligatoriedad del *sexo* a través del tiempo es el que ponen en crisis los personajes de Juana e Inés por medio de sus opiniones, análisis de los propios contextos, contradicciones y decisiones en la acción, pero que finalmente las condena a la opresión, por medio de ésta materialización del sexo generada por la reiteración forzada de las prácticas de ambos personajes. De esta forma es que se crea una diferenciación por medio del sexo, otorgando mayor relevancia o cabida a lo masculino.

Butler indaga en relación a la feminización que existe al momento de nacer en relación al sexo de los(as) niños(as), en relación a lo anterior:

La denominación es a la vez un modo de fijar una frontera y también de inculcar repetidamente contra una norma.

Tales atribuciones o interpelaciones contribuyen a formar ese campo del discurso y el poder que orquesta, que delimita y sustenta aquello que delimita como lo “humano”. Esto se advierte más claramente en los ejemplos de aquellos seres abyectos que no parecen apropiadamente generizados; lo que se cuestiona es, pues, su humanidad misma. (Butler, p26, 2002).

La manera en que los personajes de Juana e Inés interactúan con su medio y por lo tanto con la humanidad y su propia humanidad es lo que viene a dar opinión respecto a la cómo abordan el y la dramaturgo/a las nociones de sexo/género en los personajes históricos de ambas mujeres.

La manera en que Judith Butler se relaciona con el género se vuelve a reafirmar en el libro *Des hacer el género*, donde la autor nos vuelve a la noción crítica de cómo nos hemos relacionado con el género, relación que tiene el pie forzado del poder y la imposición.

Dentro de la introducción de este libro Butler explica que dentro de los puntos a exponer se propone el derribar (nuevamente) con los conceptos de vida sexual y género de manera restrictiva, pero hace énfasis en que el título de esta obra lo asocia también a la manera en que tales normas, restricciones y censuras del sexo/género mantienen a nuestra especie *deshecha*.

Sin embargo, de igual forma, estos ensayos tratan de la experiencia de *ser deshecho*, de formas buenas y malas. En algunas ocasiones una concepción normativa del género puede deshacer a la propia persona al socavar su capacidad de continuar habitando una vida llevadera. (Butler, p 13, 2006)

Es de esta forma en Judith Butler entiende los estudios de género, como la herramienta que hace que la vida sea más llevadera y por sobre todo mucho más justa en torno a que ciertas categorías no mermen en las libertades sexuales y de género de ninguna persona. De la misma forma es como los personajes femeninos a estudiar se tornan a su contexto, tomando como lógica sus propias formas *deshechas* para lograr la manera en que se relacionan consigo mismas y la manera en luchan porque el contexto en que se sitúan no *deshaga* a nadie a su alrededor (tomando el termino de deshacer en una forma más general en este sentido, no solo en cuanto al sexo/género).

Butler explica por medio de la noción hegeliana que enlaza el *deseo* con el *reconocimiento* la manera en que se concibe el ser “humano”, donde la autora plantea que tal enlace produce individualidades, pero que tales individualidades que pueda proponer Hegel al relacionar ambos conceptos como características humanas, son variables al destacar la cultura como espacio donde tales características deambulan, dialogan y se contraponen:

Si parte de lo que busca el deseo es obtener reconocimiento, entonces el género, en la medida en que está animado por el deseo, buscará también reconocimiento. Pero si los proyectos de reconocimientos que se encuentran a nuestra

disposición son aquellos que “deshacen” a la persona al conferirle reconocimiento, o que la “deshacen” al negarle reconocimiento, entonces el reconocimiento se convierte en una sede del poder mediante la cual se produce lo humano de manera diferencial (Butler, p15, 2006)

De esta manera es como la autora al introducirnos pretende derribar concepciones de la tradición filosófica y plantea que estas mismas afirmaciones teóricas hacen que se caiga en un error conceptual que finalmente ejerce poder político al relacionarlos con la sexualidad y el género.

Es así como Butler comienza a plantearse que mientras el deseo esté implicado está relacionado con las normas sociales se relaciona de manera directa con el poder, donde se elige lo que entraría en la categoría de “humano” y lo que no, así, es como nos presenta el cuestionamiento de si al pertenecer a un género distinto seguirá la posibilidad de entrar en lo que se considera “humano”, si el desear algo que no está dentro de las normas establecidas se puede continuar con la vida, donde tal deseo sería o no reconocible por un otro(a) quienes contribuyen a la existencia en sociedad. (Butler, 2006)

2.2.2 Actos Subversivos

Por medio de las concepciones de Judith Butler en *El género en disputa* es que se hace relevante abrir una forma conceptual dentro de esta investigación, concepto que nos aporte a dilucidar los resultados que posteriormente presento. Se ha de considerar que el hecho de ser sexuado/a dentro de lo que Foucault propondría en un principio, tiene que ver con “estar expuesto a un conjunto de reglas sociales y sostener que la ley que impone esas reglas es tanto el principio formativo del sexo, el género, los placeres y los deseos, como el principio hermenéutico de la auto

interpretación” (Butler, p 201, 1990), de esta forma en el capítulo 3 que presenta Butler, hace referencia a cómo un primer Foucault en *La historia de la sexualidad* se pondría en contradicción en la introducción de *Herculine Barbin llamada Alexina B.* Donde relata la biografía de una de las primeras transexuales de las que se tendría registro médico. En donde Butler aclara que una segunda opinión de Foucault al respecto vendría a otorgar otros placeres, otras sexualidades las cuales se basarían en esta recopilación que el teórico realiza de las cartas de Alexina B. Esto sumado con investigaciones científicas que revelan individuos XX que poseen genes masculinos y individuos XY que presentan genes femeninos.

El análisis de Foucault -que la categoría de sexo se construye en aras de un sistema de sexualidad reglamentadora y reproductiva-, es interesante señalar que Page nombra los genitales externos, las partes anatómicas fundamentales para simbolizar la sexualidad reproductiva, como los determinantes no ambiguos y a priori de la asignación sexual (Butler, p 223, 1990)

Es así como se devela que tal científico prioriza la actividad masculina en relación al discurso de reproducción; la cual finalmente realizaría una apariencia donde, “la categoría de sexo es propia de un sistema de heterosexualidad obligatoria que, sin duda, funciona a través de un sistema de reproducción sexual obligatoria” (Butler, p 224, 1990). Es así como la autora se toma de los conceptos que Monique Wittig propone “masculino” y “femenino”, “hombre” y “mujer” existen únicamente dentro de una matriz heterosexual; siendo términos naturalizados que mantienen escondida esa matriz, por lo tanto la alejan de una posible crítica radical.

Beauvoir únicamente quería decir que la categoría de las mujeres es un logro cultural variable, una sucesión de significados que se adoptan o se usan dentro de un ámbito, y que nadie nace con un género: el género siempre es adquirido. (Butler, p 225, 1990).

En donde Beauvoir presentaría el sexo como una condición natural de ser humano, las cuales sí irían de la mano; es decir, ser humano es ser sexuado. Pero en este caso como se ha desarrollado esta investigación el sexo no definiría el género, el género se adquiere bajo el punto de vista de Simone de Beauvoir y como la explica Butler, el género sería la construcción variable del sexo, sexo que bajo la óptica de Beauvoir no se podría cambiar.

si el sexo y el género son radicalmente diferentes, entonces no se desprende que ser de un sexo concreto equivalga a llegar a ser de un género concreto; dicho de otra forma, «mujer» no necesariamente es la construcción cultural del cuerpo femenino, y «hombre» tampoco representa obligatoriamente a un cuerpo masculino.

Esto devendría en la posibilidad de que existieran múltiples géneros diferentes y que el género no se limitaría a las dos categorías habituales. De donde se desprenden supuestos en torno al género, el cual no existiría incluso, el cual podría no adecuarse a la binariedad que se establece; donde Butler viene a responder “el género sería una suerte de acción cultural corporal que exige un nuevo vocabulario que instaure y multiplique participios presentes de diversos tipos, categorías resignificables y expansivas que soporten las limitaciones gramaticales binarias, así como las limitaciones sustancializadoras sobre el género” (Butler, p 226, 1990). Pero ¿cómo se

puede realizar algo así, de que sirve tales afirmaciones a una investigación en torno a la dramaturgia de *Juana* y de *Xuárez*? Cuando aparecen las nociones de Wittig que explica Butler, es cuando comienza a hacer sentido el estudiar las figuras de Inés y Juana desde ésta óptica.

De esta manera es Wittig quien se opone a esta división natural entre sexo y género, invita a reflexionar al proponer una nueva visión dentro de estas categorías.

No hay ninguna división entre sexo y género; la categoría de «sexo» es en sí una categoría con género, conferida políticamente, naturalizada pero no natural. La segunda afirmación, más o menos anti intuitiva, que hace Wittig es la siguiente: una lesbiana no es una mujer. Una mujer, afirma, sólo existe como un término que fija y afianza una relación binaria y de oposición con un hombre; para Wittig, esa relación es la heterosexualidad

En este caso propone que “la lesbiana” estaría fuera de éstas categorías, que incluso no tendría sexo; por lo que Monique Wittig rompe con la frase de Simone de Beauvoir; donde para Wittig

no se nace mujer, sino que se llega a serlo; pero además, no se nace de género femenino, se llega a serlo; y todavía va más allá: si una quisiera podría no llegar a ser ni de género femenino ni masculino, ni mujer ni hombre.

Donde todo esto estaría enmarcado en poderes de lenguaje en que se enmarca en ciertas categorías y donde la heteronormatividad sería quien gobierna los cuerpos. Luego Butler refiere a los actos performativos del género; donde hace referencia a una identidad que posee en sí en

ser humano, una interioridad la cual no se condice necesariamente con el sexo impuesto o con el género.

Si la verdad interna del género es una invención, y si un género verdadero es una fantasía instaurada y circunscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se crean como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable (Butler, p 267, 1990)

Es así como en el caso de Juana de Arco pareciera que existe una “ambigüedad” de género al ver cómo se construye en la obra dramática, lo mismo que pasaría con Inés quien se desenvuelve al igual que la joven Juana idénticamente como un soldado a cargo de los contextos que las envuelven. Tal “ambigüedad” vendría a ser una acto performáticos del género; donde la persona, en este caso, los personajes fluyen dentro de sus identidades y comportamientos; no perteneciendo en un sexo/género determinado; “En vez de la ley de coherencia heterosexual vemos el sexo y el género desnaturalizados mediante una actuación que asume su carácter diferente y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad inventada” (Butler, p 269, 1990). Unidad que tanto Juana como Inés hacen uso para lograr sus objetivos; lo que las lleva a desenvolverse de determinadas formas y a tomar distintas decisiones.

Afirmo que los cuerpos con género son otros tantos «estilos de la carne». Estos estilos nunca se producen completamente por sí solos porque tienen una historia, y esas historias determinan y restringen las opciones. Hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es un

estilo corporal, un «acto», por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde performativo indica una construcción contingente y dramática del significado).

3. Diseño Metodológico

3.1 Enfoque Metodológico

Con el material investigativo que he recopilado, en relación a la dramaturgia contemporánea de *Juana y Xuárez* y junto con la perspectiva de género en torno a la pareja conceptual sexo/género es que posiciono esta investigación dentro de la *perspectiva comprensiva*. “El término "ciencias comprensivas" remite a una actitud epistemológica iniciada por el filósofo historicista Dilthey, en su obra *Introducción al estudio de las Ciencias Humanas* escrita en 1883.” (de Souza, 2010), proponiendo que los fenómenos humanos solo pueden ser estudiados de manera intersubjetiva, es decir, por medio de una participación activa del investigador con su objeto de estudio. Tal noción de investigación se contrapone con la idea de ciencias investigativas que existía hasta ese momento donde; “Este autor expresa una reacción contra la concepción positivista y empirista del conocimiento basada en una relación causal entre hechos observados y reducidos a leyes a través del pensamiento inductivo racionalista.” (de Souza, 2010).

Otra vertiente dentro de este tipo de investigación surge desde la sociología, siendo su máximo exponente el sociólogo Max Weber (1864-1920), quien propone una identificación del investigador con el objeto de estudio, que en este caso serían los personajes del texto

espectacular que se estudian como sujetos en sí mismos, siempre conservando la idea de ficcionalización, de esta manera:

Para alcanzar a lograr esta identificación se propone el recurso metodológico de la empatía, que no es otra cosa que ponerse en el lugar del sujeto para lograr reproducir del modo más cercano a él las experiencias que ha tenido a partir del hecho que ha vivido. (Weber, 2009)

Es así como busco de por medio de los personajes de Juana de Arco e Inés de Suárez comprender y resignificar lo que tiene para decir la dramaturgia contemporánea frente a la relación sexo/género y como éste vínculo otorga nuevas posibilidades de unir la Dramaturgia, y por ende el Teatro, con investigaciones de género; permitiendo generar una mirada más complementaria de textos espectaculares contemporáneos y utilizando la fórmula comprensiva que Weber propone al empatizar desde una perspectiva de género con mis objetos de estudio. De esta manera es que es necesario el estudio del material teórico para a posterior realizar tal vínculo con los personajes en las dramaturgias de Infante y Barrales.

En breve, interpretar el sentido de un “hecho histórico” se logra a través de la reproducción empática o por identificación afectiva de un hecho vivido: “Es decir, no se trata de una consideración reflexiva sobre el comportamiento de una tercera persona, sino de la propia ‘experiencia vivida’ [...] que permanece como algo puramente interior (Farfán cit Weber, 2009)

De esta manera esta investigación se nutre de un análisis *cualitativo* el cual permea toda la investigación al permitir abordar la relación sexo/género, generar espacios donde la dupla conceptual sexo/género se analiza y se estudia, de igual manera que los discursos de los personajes históricos que las obras representan. Es necesario poner énfasis en la noción cualitativa, la cual propone “la narrativa amalgama lo personal y lo colectivo, haciendo circular la palabra. El investigador se torna un interlocutor que escucha e incentiva al "otro" a hablar, a protagonizar lo vivido y a presentar su reflexión” (de Souza, 2010); siendo en este caso el “otro” él y la dramaturgo/a quienes por medio de sus personajes generan discursos que en lo pronto analizaré.

La técnica que ésta investigación lleva es Fenomenológica, la cual es descrita como aquella que se acerca a los fenómenos sociales desde quien realiza la acción. Busca comprender lo que se encuentra detrás de las acciones, lo que motiva y en lo que creen las personas que realizan dicha acción. “Según expresa Jack Douglas, las fuerzas que mueven a los seres humanos como seres humanos y no simplemente como cuerpos humanos... son “materia significativa” [ideas, motivos internos y sentimientos]” (Quecedo y Castaño, 2002)

Por medio de este tipo investigación es que busco abrir espacios de comprensión de la dramaturgia chilena contemporánea hacia la perspectiva de género, y más específicamente, cómo la dramaturgia chilena contemporánea de Barrales e Infante crean discursos que dejan ver la relación sexo/género hoy por hoy. Es así como la *perspectiva comprensiva* abre la posibilidad de subjetivar en torno a la forma en que los personajes de Juana e Inés se relacionan consigo mismas y con su entorno; además de hacer uso de diversos textos de Estudios de Género y autores(as) que se posicionan políticamente dentro de estas teorías; los cuales se nutren y combinan para desarrollar el respectivo análisis otorgando un enfoque interpretativo a cómo se

ha de abordar las subjetividades y la manera en que reinterpreta el personaje histórico en la misma relación sexo/género, ya que el análisis ha de abarcar a las “heroínas” de ambas obras en sus interpretaciones dramáticas, pero a la vez no hemos de olvidar las dimensiones históricas de ambos personajes.

4.2 Muestra de Investigación

El estudio y análisis de los personajes femenino para posteriormente vincularlos con la relación sexo/género se ha de estudiar de manera fenomenológica, al no tener la capacidad de asir todo lo que conlleva la dramaturgia chilena contemporánea y los estudios de género que se han llevado a cabo a lo largo de la historia. De esta forma es que la muestra a elegir para la investigación que me propongo a realizar es por medio de la dramaturgia contemporánea de Manuela Infante y Luis Barrales; donde los personajes de Juana y Xuárez se relacionan con la perspectiva de género de una forma, desde mi punto de vista, particular y de manera fuera de la norma en relación al sexo/género.

Es por medio del comentario que pueda generar el texto espectacular que se desarrollará un análisis de las acciones que ejecutan Juana e Inés, apoyándome del material que abordan las Funciones del Diálogo, las Formas del Diálogo, junto con la Funciones de los personajes y los significados dentro de estos.

Luego en paralelo a la dramaturgia del autor y autora antes mencionados, es que aparecen autoras y autores que crean paradigmas, problemáticas, conceptos y ponen en crisis lo que al sexo/género; dentro de estos(as) autores(as) se encuentran: Michel Foucault, Judith Butler, Margarita de Barbieri, Marta Lamas; quienes proponen una perspectiva que sirve a una mirada

contemporánea respecto a la dupla conceptual con la que se busca analizar los personajes dramáticos. Así, es como por medio del método inductivo, relaciono lo específico que poseen los personajes de Juana e Inés en relación a configuraciones en la dramaturgia respecto al sexo/género, vínculo analítico de los personajes en torno a lo que se refiere a la resignificación de la sexualidad y el género en la perspectiva de género contemporánea. Tomando como criterio de muestra coherente para esta investigación el enfatizar en textos que surjan de las dramaturgias develando configuraciones y subversiones en materia de sexo/género que se puedan observar en la dramaturgización chilena contemporánea de Juana de Arco e Inés de Suárez.

Esta muestra está constituida por diversos elementos que pueden ayudar a la investigación, pero específicamente he de elegir la Unidad de Análisis, la cual refiere a los personajes de ambas obras que se encuentran en la muestra.

4.3 Unidad de Análisis

Las unidades de análisis son Juana e Inés, personajes femeninos en los cuales se centra el texto espectacular y quienes hacen de puente para generar un posible análisis de perspectiva de género con la dramaturgia de *Juana y Xuárez*. Dentro de esta investigación construí herramientas de análisis que sirven como variables, tales variables permiten realizar una operación de análisis más acabada de la muestra, otorgando especificidad y pudiendo fragmentar las obras en segmentos que posteriormente puedan servir a la conexión con los/as teóricos/as que hablan de sexo/género, las cuales paso a detallar junto con los resultados de ésta investigación.

4. Resultados

Tomando como premisas los materiales recopilados en lo que llevo de investigación, es que en este segmento es necesario tomar en cuenta lo que cada una de estas obras narra de manera espectacular. Para su mejor comprensión es necesario saber que ambas obras de teatro se nutren de los personajes y contenido históricos para su desarrollo, creando una ficción más rica en contenido e ideas, pero ficción finalmente en lo que llega a ser *Inés de Barrales* y *Juana de Infante*, he aquí que el título que esta investigación lleva tenga que ver con la ficcionalización de los personajes de Juana e Inés; investigación que se nutre de las acciones y fenomenología de los personajes que crean las obras de teatro y no de los personajes históricos.

Tomé la decisión de que fueran estas obras los objetos de estudio, principalmente las mujeres que aparecen dentro de éstos trabajos para operar desde lo que se llama Perspectiva de Género y las Teorías Feministas en conjunto, información y perspectivas que nutren de conceptos específicos los resultados investigativos. Ambas son personajes históricos femeninos de gran importancia, con muchos mitos alrededor de ellas y siempre tensionadas sus acciones en la historia con el poder que se vivía en cada uno de sus contextos. Recordemos que tanto Inés de Suárez como Juana de Arco viven en contexto de guerra, de supervivencia en muchos sentidos, contextos llenos de adversidades para dos mujeres que llevan una carga histórica y social que las lleva a separarse de lo ordinario, de las acciones cotidianas que quizás para sus épocas se establecían; sino más bien toman decisiones y llevan vidas extra ordinarias, dignas de relatar y volver a ellas; como intento realizar en esta investigación.

En Xuárez la acción dramática transcurre justo después de que Inés acaba de matar a los seis caciques más importantes de la tribu Mapuche al verse acorralada por un incendio que acechaba Santiago; es éste degollamiento el que atraviesa la obra como el principal conflicto de Inés, quien

es el principal motor de cuestionamientos y acciones dentro de la obra junto con Valdivia, quien a su vez posee el conflicto de la conquista, es especial este hecho de decapitar a caciques y cómo tal acción de su amante lo pone en jaque de tomar decisiones. Pero principalmente, y como García describe en su obra, Inés sería el personaje principal, la cual es motor de la acción dramática; poniendo en conflicto tanto con sus acciones, como con sus pensamientos y deseos el transcurso de la obra (García2012), los cuales durante toda la obra se cruzan por la desolación de no ser reconocida, la contradicción de que éste “no reconocimiento” sea por parte de quien es tan cercano como Valdivia y por la crisis que provoca en ella la muerte de esto caciques en pos de la guerra, crisis que la acompañará hasta el final de la obra.

Esta obra se encuentra dividida en 14 actos, los cuales el dramaturgo llama “Rounds” como en casi todas sus obras, asimilando la acción a ring de pelea. Al inicio, se encuentra en escena Inés y Valdivia, discuten acerca de lo que acaba de suceder: Inés ha decapitado a siete caciques. Se ve el conflicto entre ambos, al haber ella tomado tal determinación pone en riesgo su estada en la conquista de Santiago y su cercanía con el conquistador. Luego vemos como Inés tiene estas conversaciones consigo misma; donde el dramaturgo pone dos Inés quienes discuten decisiones del futuro, fracasos que le ha dejado el pasado y la manera en que pueden sobrellevar el presente; el hecho puntual del decapitar. El relato dramático tiene varios saltos en el tiempo poniendo a Inés antes, durante y después del hecho histórico ocurrido el 11 de Septiembre de 1541, cuando Inés toma la decisión de decapitar a Quilicanta y luego a los caciques que tenía de rehenes en su propia casa. Es esta forma de discusión de ambas Inés, que si bien está desarrollado como diálogo por el dramaturgo, a mi parecer tiene forma de soliloquio. A medida que se desarrolla *Xuárez* tal recurso vuelve a aparecer, tanto como para mostrar las decisiones de Inés, como sus temores. Luego aparece Catalina, la indígena que hace de ama de llaves y mano derecha de Inés;

donde se ve la divagación en la que se encuentra Inés, el desorden temporal que es dado producto de alucinaciones que tiene Inés; siendo Catalina el personaje que la guía en este tránsito. Existe un quiebre en la historia, al aparecer el personaje de Josefina; quien nos presenta el cuadro “La fundación de Santiago” de Pedro Lira; intervención que pone los ojos en la figura del centro que compone el cuadro, y que al realizar éste personaje una segunda intervención nos revela que tal figura al centro del cuadro y que dialoga con Valdivia, es Inés de Suárez. Al volver Inés a sus recuerdos, vuelve a su niñez: volver al pasado le hace preguntarse los motivos de porqué es parte de la conquista española. Salto al presente, donde Valdivia pide consejo a Inés y donde se muestra la opinión del dramaturgo al poner en ella la elocuencia y el saber de conquista; méritos que no serían reconocidos por la historia oficial. Al acercarnos al final, vuelve a aparecer el cuadro de Lira, donde esta vez aparece Inés sobre la imagen del cuadro y quien conversa en un sueño con Valdivia, advirtiéndolo que sucederá y la forma en que debe actuar el fundador de Santiago. También el dramaturgo reafirma la relación que tenía Inés con el pueblo Mapuche, donde se establece una relación entre ella y Lautaro, entre ella y los caciques que mató; quienes tenían en sus planes la profecía de Inés de Suárez y donde se entiende que los mapuches ya sabrían de los hechos a suceder.

Por otro lado, estudio la obra *Juana*, la cual también tiene la característica de basar su dramaturgia en un personaje histórico femenino tan potente como lo es la joven francesa Juana de Arco; quien también es un personaje religioso al ser considerada mártir y posteriormente símbolo de santidad. Es particularmente como ella por sobre su sexo logra llevar a cabo en plena Edad Media acciones que se separan de lo que su clase social y su género podrían haberle otorgado; lo cual lleva a interrogarse a la manera en que pudo haber significado su sexo/género,

la manera en que quizás esta forma de comunicarse con voces divinas la llevan posicionarse en un lugar que ninguna joven de su edad en esa época podría haber logrado.

La obra nos presenta a una joven *Juana D'Arc* la cual vive con sus hermanos y su padre en el pueblo de *Domremy*, el cual producto de la Guerra de los Cien Años que se mantenía entre Francia e Inglaterra, comienza a ser saqueado y las casas quemadas. Luego de tales saqueos, la joven protagonista tiene conflicto con comerse a la oveja que queda viva en su casa, oveja que luego de muerta le habla y la guía a tomar la decisión de hacer algo, marchándose del pueblo a hablar con el rey *Delfín*. En paralelo vemos discusiones de *Delfín* con el *Arzobispo* y posteriormente con *Tremouille* quien le proporciona dinero para la guerra, diálogos donde se muestra lo pretencioso y ególatra del rey; quien no sabe de administración y mucho menos de la economía de su propia guerra.

Juana se presente frente al teniente *Bradicourt*, el cual se encuentra junto con soldados y quienes se dan cuenta de que la joven puede serles de ayuda, o quizás albergan esperanza en la primera posibilidad que aparezca, la cual en este caso es *Juana* quien escucha voces que provienen directamente de Dios y que la llevarán a ganar batallas contra Inglaterra según lo que dice. *Bradicourt* envía carta a la corte informando de la joven vidente, la cual guiará al ejército francés, gracias a las voces divinas y gracias a este “milagro” que el *Arzobispo* llama y el cual tratará de acrecentar para persuadir las trágicas derrotas y las muertes masivas; situación que se asemeja mucho a los eventos históricos en que Juana de Arco perteneció a las tropas francesas.

Es así como transcurre el drama desde el momento en que *Juana* se une a las tropas, formando las campañas y tomando el mando de los soldados que la rodean y que desde un inicio se muestran incrédulos de lo eficaz que pueda ser la joven, quien por su parte muestra dudas de lo que realmente está realizando la corona en tales campaña. Una vez que toman la decisión de ir a

la guerra comienzan a aparecer diálogos en torno a las voces que *Juana* escucha, donde luego de la Toma de Orleans le cuestiona *D'Alecon* duque que se encuentra en la victoria de Orleans y cuestiona a *Juana* por tales “voces”. Luego de varias tomas consecutivas *Juana* comienza debilitarse, por ende sus voces que hacían victorioso al ejército y comienza a ser inminente la derrota de ella junto con sus compañeros de batalla, la muerte. El rey y la iglesia están en conflicto por la insistencia de *Juana* en seguir en la guerra; el duque que la acompaña y los soldados comienzan a desesperanzarse y temer la posibilidad de morir. A pesar de la tregua que firma el rey *Juana* decide tomarse París, su hermano llega a apoyarla y a tratar de que su enajenación pare, sin embargo no lo consigue, *Juana* es tomada prisionera por los ingleses. Es enjuiciada y finalmente se entrega a su destino, que no es específico en la obra, pero en la historia es la hoguera.

La figura de Juana crea formas distintas a las que la sociedad de la época dicta; proponiéndose realizar una hazaña independiente de los obstáculos que puedan existir por el hecho de ser mujer, es decir, re significando lo que “el ser mujer” signifique cultural y biológicamente. Logrando históricamente triunfos junto con el ejército francés, vestida de soldado y encomendado la batalla al poder de Dios.

Es por medio de estos relatos dramáticos y ficticios de ambos personajes históricos que llevo el análisis, basándome principalmente en la dramaturgia la cual está cruzada de manera transversal por la historia; lo que también he de conectar con el análisis para realizar un desarrollo completo de lo que cada resultado pueda entregar. Sin embargo, principalmente he de utilizar una Pauta de Análisis Dramático, dicha pauta se nutre de tres momentos en relación al análisis del diálogo, poniendo énfasis en la dicción dramática que posee la obra y como ésta construye a los personajes; en un primer momento haciendo uso de las Funciones Teatrales del

Diálogo, luego utilizando el Soliloquio como diálogo que muestra el “mundo interior” de ambos personajes, es decir, cómo realmente ven el contexto en que su acción se desarrolla, por ende mostrando al lector-espectador su opinión y finalmente, en base a estas nociones del diálogo, poder llegar a un discurso en base a lo que los autores puedan opinar y la manera en que se articulan dichos discursos; siempre mirándolo desde la óptica de lo que la dupla conceptual sexo/género tenga que aportar a las herramientas de análisis.

Por medio del análisis de texto es que creo necesaria la unión de las Funciones del Personaje, además de el “Personaje y Significado” conceptos que acuña García Barrientos con el concepto *decolonización* el cuál sirve de puente analítico bajo mi punto de vista en lo que a sexo/género. Tal concepto sirve a diversos estudios de antropología, sociología, psicología y otras disciplinas en relación a la re significación de los mecanismos colonizadores, los que en varios aspectos forman parte de cómo nos construimos como sociedad y que veo presente tanto en la obra *Xuárez* como en *Juana*.

Es importante explicar que para un mejor análisis dramático he tomado como material primeramente la obra *Xuárez* en análisis y luego la obra *Juana*, esto se debe a que el argumento de la obra de Barrales se encuentra escrito de manera fragmentada en cuanto al espacio y tiempo, por lo que he priorizado en realizar en cada resultado un análisis de ésta obra y posteriormente de *Juana*, la cual se desarrolla de manera lineal en el tiempo, al igual que en la historia, aunque no en sus espacios. De esta manera sin poner ninguna obra por sobre otra, la investigación se torna mucho más exhaustiva de éste orden que ahora propongo.

4.1 Análisis de Diálogo en “Xuárez”

Obra que habla acerca de la conquista del país a manos de españoles y visibiliza la importancia que tuvo Inés de Suárez en la historia, participación que la historia oficial oculta; de esta manera realiza una crítica a las formas machistas en que la historia ha sido construida perpetuando el machismo y patriarcado. A pesar de ello el drama de la obra está formada por diversos factores, siendo uno de los principales el amor puesto en peligro de Pedro de Valdivia y de Inés de Suárez, en “peligro” por el hecho particular en que el 11 de septiembre de 1541 Inés de Suárez corta las cabezas de los 7 caciques más importantes del Pueblo Mapuche, y a la vez el drama se cruza por la manera desigual e injusta en que la historia trata a Inés invisibilizándola y manteniéndola al margen; incluso en los textos escolares e históricos de nuestro país (Fernández, 2010) , donde sin embargo, Inés de Suárez tuvo un rol fundamental en la conquista de Santiago y de Chile, al igual que Valdivia.

4.1.1 Existe en Inés noción de la relación sexo/género.

Inés a Valdivia: “Qué va a ser de ti, Valdivia. Yo aquí brillo y escaseo, porque soy de oro y tengo un tesoro entre las piernas”

Por medio de la **Función Dramática** es que Inés se construye en una primera parte de la obra (Round 1), dejando en claro que su palabra es coherente con su acción, es decir, dándole importancia al poder que poseen sus palabras frente al punto de vista de Pedro de Valdivia.

Entre cada uno de nosotros y nuestros sexos, el Occidente tendió una incesante exigencia de verdad: a nosotros nos toca arrancarle la suya, puesto que la ignora; a él, decirnos

la nuestra, puesto que la posee en la sombra. ¿Oculto, el sexo? ¿Escondido por nuevos pudores, metido en la chimenea por las tristes exigencias de la sociedad burguesa? Al contrario: incandescente. (Foucault, 1998)

Es así que por medio de ésta concepción de lo que la sexualidad comenzaba a ser problematizada a fines de los años 70, como también Inés se hace parte de éste tipo de “incandescencia” de su sexualidad, retratando un personaje desapegado de lo que la convencionalidad de la heteronorma podría haberle establecido por su contexto histórico y mostrando el fin revelador que el dramaturgo le otorga a sus diálogos.

Es en base a esto que creo que Inés defiende su sexo, el cual de manera inmediata se asocia al género y el cual ella pone en crisis al desenvolverse contrario a lo que la norma espera de ella y más aún, defendiendo y proponiéndonos esta forma que ya hablaba Foucault, la incandescencia de su sexo frente a lo que ella pueda generar como ideas u opiniones, sabiéndose en igualdad de condiciones frente a su amante. De esta manera es que creo que el dramaturgo entrega una opinión acerca de cómo Inés se relaciona con tales conceptos; siendo una mujer resuelta y mucho más contemporánea que lo que en 1500 se podría haber pensado. Esto es lo que hace que la obra sea contingente, en conjunto con la investigación artística que posteriormente pone en tela de juicio el rol que se le otorga a las mujeres en los relatos históricos de nuestro país. Esto podemos verlo más adelante, pero en este punto en torno al sexo/género podemos decir que Inés se apropia de su sexualidad de formas que innegablemente se acercan a una visión crítica. “Foucault evidencia cómo el poder se ha convertido en un objeto al servicio social, el sexo es un discurso racional con pretensiones e intereses, que consolidan el poder y sus mecanismos.”(Lombana, 2014) Es este punto de unión entre lo que al sexo se refiere y al poder, bajo las nociones que

abarca Foucault y Lombana refiriéndose al filósofo, es que me atrevo a conjeturar que Inés de Suárez se posicionaba en contra de lo que se entendía por poder, a pesar de estar a favor de la expansión española, no era con los mecanismos de poder que concordaba; pareciera ser que la conquistadora se posicionaba desde otra visión de mundo. En base a esta idea es que me surge la pregunta ¿Es posible unir el material histórico y la dramaturgia en análisis, para lograr elaborar un posible discurso? De no ser así, ¿puede emerger solo del material dramático un discurso de sexo/género en *Xuárez*?

4.1.2 Inés de Suárez la que empuña la espada en contra de la Corona Española.

Inés: ¿Qué dicen los alcahuetas?

Valdivia: Que eres bruja

Inés: ¿Qué piensas tú?

Valdivia se queda en silencio y decide no responder la pregunta.

Valdivia: Yo me iré de la casa para no importarte. Haré traer a mi mujer a la brevedad y al cabo de un tiempo tendrás que casarte con otro hombre.

Inés: No quiero casarme

Valdivia: Entonces tendrás que regresar a España.

Inés: Nadie puede obligarme

Valdivia: La corona puede.

Inés: ¿Dónde está la corona aquí, Pedro, que no la veo? ¿Cuándo te han respondido una carta siquiera o se han preocupado mínimamente por este pellejo de tierra?

Como se refiere García Barrientos en su libro, al encontrarse frente a un texto donde aparece la función dramática como recurso, “es insuficiente entonces preguntar qué dicen tales personajes; lo propio es preguntar qué hacen; y la respuesta adecuada será, por ejemplo, que están efectivamente peleando (no simplemente insultándose o diciéndose cosas desagradables)” (García, 2012). De esta manera en los diálogos que sirven al análisis, se comienza a percibir acciones verbales que construyen los diálogos que cada personaje sostiene y por ende al personaje en sí mismo. Es así, como Inés desarrolla el drama de rebelarse a formas que construyen el contexto en que se encuentra, como mencionaba anteriormente rebela su sexualidad y en el diálogo anterior revela su poder de decisión; esto en contraposición con una primera entrada de Valdivia, quien por medio de los verbos con que construye el diálogo denota poder, poder que asociamos a mecanismos de represión como bien se explica en *La Historia de la Sexualidad*. Vemos como Inés toma un discurso claro y elocuente en contra a lo que Valdivia tiene planificado para ella, tornándose evidente la relación asimétrica en la que se encuentran ambos personajes al momento de dialogar.

Que la diferencia biológica, cualquiera que esta sea (anatómica, bioquímica, etc.) se interprete culturalmente como una diferencia sustantiva que marcará el destino de las personas, con una moral diferenciada para unos y para otras, es el problema político que subyace a toda la discusión académica sobre la diferencias entre hombres y mujeres. (Lamas, 1986)

Al realizar la investigación histórica del personaje de Inés de Suárez descubro la categoría de “concubina” y “acompañante”(Fernández, 2010) entre otras, con la que es catalogada la mujer

que más influencia tuvo en la conquista y fundación de Santiago de Chile. Frente a esta moral diferenciada con la que incluso la historia oficial trata al personaje es que Inés se propone irrumpir en la relación que pueda existir con su biología, como en la cita de Lamas, y se reafirma en su rol socio-cultural al abrir el diálogo de manera reveladora, al cuestionar la figura de poder que se le ha impuesto por medio de Valdivia; implicando una transgresión a la norma establecida, finalmente un acto de subversión como plantearía Butler. Donde Pedro Valdivia simbolizaría la figura presente de la corona española, figura que el personaje de Inés cuestiona innegablemente durante todo el desarrollo de la obra. Al finalizar uno de los diálogos que sostiene con Valdivia en el Round 10, vemos un soliloquio que afirma tal noción, la forma en que Inés toma conciencia de lo que realmente ha estado ejecutando en la conquista y el valor que ha significado tanto para Valdivia como para la Corona Española, soliloquio que presentare en el segundo eje de análisis.

4.1.3 Inés se rebela frente a Valdivia.

VALDIVIA: Mis hombre me dijeron que no había rastro de ello en tu rostro.

INÉS: ¿Cuándo ha sabido un soldado algo de lo humano? Nadie vio nada porque todos se cubrieron los rostros aterrorizados como niños. Nadie me vio. Nadie puede asegurar siquiera que fui yo.

VALDIVIA: Ándate ahora.

INÉS: ¡Llevas ocho años diciendo eso! Al principio fueron solo logros por salvar Santiago, me felicitabas hasta en público por tamaña valentía, pero luego por alguna razón que aún ignoro

empezaste a dudar de mí. Preguntaste a medio mundo qué había ocurrido esa noche, como si yo no te lo hubiese contado innúmeras veces.

Nuevamente y de manera tenaz Suárez vuelve a arremeter contra la figura que representa Valdivia. En este diálogo sabemos que Valdivia ha generado una distancia hacia Inés, lo cual sucede en los relatos históricos recopilados de Inés de Suárez; al inculpar la corona española de concubinato fuera del matrimonio de Pedro de Valdivia (Fernández, 2010).

Es de este modo que aparece la Función Ideológica del diálogo; la que “se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, de un mensaje, de una lección.”(García, 2012). Cabe relacionar tal rebelión contra Valdivia como un mensaje del dramaturgo; donde se muestra la intención de poner en jaque la autoridad de Valdivia y por ende la de la Corona Española. Es por medio de estos mecanismos que el mismo personaje de Inés recorre un camino que la lleva a develar el trasfondo de lo que ella significa para Valdivia, pero principalmente el lugar que ella ocupa en la fundación de un país. Es por medio de los mecanismos de resignificación de su sexo/género que Inés se posiciona frente al contexto y a la figura de poder que para ella es contradictoriamente Valdivia, podemos leer a una Inés que toma tales conceptos y la manera en que el poder se relaciona; rebelándose y creando una subversión de éstos dos conceptos.

Inés tiene formas en su diálogo que exponen de manera clara una idea o un mensaje hacia el público y a Valdivia. Puntos de vista y opiniones que nos muestran un mundo detrás de ésta ficción; una mujer resuelta, decidida, que aparentemente no teme a realizar los actos que realiza, convencida de lo que piensa y siente, pero que sin embargo todo su contexto es adverso y su accionar se encuentra siempre en tela de juicio, siendo una anti heroína.

4.1.4 La Fundadora de Santiago

La manera en que esta obra está construida es claramente una construcción que se desapega de formas clásicas de llevar los personajes y el argumento de la obra. Un claro ejemplo es con la Función Diegética que podemos observar un fenómeno dramático donde existe un meta-relato que lleva a entender y completar el mensaje. Tal función es “mediante la cual el diálogo proporciona al público información que se sale del marco propiamente dramático, que pertenece al *fuera de la escena*, en el espacio, en el tiempo o en cualquier aspecto de la percepción” (García, 2012)

Dentro de este segmento de la obra es que el dramaturgo propone otro espacio y tiempo. Inés se encuentra dialogando con Catalina su criada y perteneciente a la tribu mapuche en el Round 5; en donde Catalina ayuda en la consternación de Inés, es aquí donde se produce un espacio y tiempo distintos, donde aparece un personaje en otro contexto. Tal personaje es Josefina, quien viene de forma curatorial a explicarnos el cuadro “La fundación de Santiago” de Pedro Lira, cuadro que en realidad posee el nombre de Pedro de Valdivia elige desde las alturas del Huelén el llano en que ha de edificar la ciudad de Santiago” (López, 2016). Tal personaje nos explica que éste cuadro data de 1888, donde se ven las figuras centrales en la conquista de Santiago en lo que hoy llamamos cerro Santa Lucía; se encuentran Pedro de Valdivia, Francisco de Villagra, Huelén Huala (quien hubiese sido el indígena dueño de la cima del cerro) y una figura agachada junto a Valdivia. Tal figura suponen que fuese un sacerdote, pero Josefina dice:

JOSEFINA: En palabras simples, considero que en términos compositivos y aún más en virtud del género pictórico al que pertenece la tela, esta figura contrahecha, confusa y semióticamente equívoca aparece como un error aberrante. Surge entonces válida la pregunta: ¿Puede un autor como Pedro Lira cometer un error de modo tan grosero? No, poh.

Personalmente me rebelo a entenderlo así y mi análisis se inicia con una observación sencillita: en un género como la Pintura de Historia, donde la claridad en la representación del tema es esencial, una figura parcialmente escondida en el grupo central de la composición no puede sino significar algo.

De esta manera este personaje, esta información y el cuadro en sí pasa para el lector-espectador significa un surgimiento de ideas y de otros cabos por resolver, donde claramente el dramaturgo se abre a la posibilidad de realizar un corte en el relato que llevaba hasta ese momento y sembrar nuevo contenido para el espectador. Donde luego vuelve a emerger para terminar con la verdad histórica del cuadro y de cómo esto se relaciona con Inés.

Luego Josefina vuelve a aparecer, en esta aparición entrega la información de que de éste cuadro famoso de Pedro Lira tiene un estudio preliminar en donde la figura de blanco aparece de frente a Pedro de Valdivia.

JOSEFINA: No se trata de un sacerdote, como se especula. Su aparición es incluso más disruptiva que un indígena incluso. Se trata de una mujer. Una mujer que se dirige directamente a Valdivia, el capitán de capitanes. O tal vez es al revés. Es el capitán el que se dirige a ella, como si le consultase sobre algo que ignoramos pero sin duda relevante. ¿Quién es esta misteriosa mujer que viste un hábito blanco y que fue “omitida” del óleo final? Yo no tengo dudas. Se trata de Inés de Suárez. Inés de Suárez. La “concubina del Fundador de Chile. Digo esto, “la concubina del Fundador de Chile”, entre comillas, para empezar, pero sin saber dónde terminar.

De esta forma es que se reivindica la figura histórica de Inés de Suárez por medio del texto espectacular, y de manera explícita el autor hace uso de la Función Diegética del Diálogo

Teatral; donde este es más bien un monólogo del personaje de Josefina, pero el cual busca a través siempre de sus interrogantes al público, generar un diálogo y entendimiento en cuanto a la información que entrega, en cuanto a la potencia del mensaje que quiere entregar generando una unión a la Función Ideológica del Diálogo; donde claramente el dramaturgo viene a entregarnos información relevante y de mensaje específico.

Es a través de la función dramática, la función ideológica y la función Diegética del diálogo que podemos concluir que Inés de Suárez fue una de las mentes detrás de la conquista más importantes, la cual sirve de apoyo a Valdivia en todo momento; y quien con el accionar de decapitar a esos siete caciques logra ganar una batalla emblemática, la cual sirve como pie de conformación de una nación. Pueden haber muchas críticas en torno a este hecho en particular, sobre todo con lo que devino de la conquista hacia el pueblo mapuche, el exterminio, las violaciones y el problema que hasta hoy en día nos compete en torno al robo de territorios indígenas, pero cabe resaltar la reivindicación que se hace del personaje de Inés de Suárez para retomar una posibilidad histórica frente a esta dramaturgia. Tal punto lo retomaré más tarde, ahora más bien, me dirijo a más bien, equiparar la figura de ésta mujer frente a la del “fundador histórico”, proponiendo a Inés como la fundadora de Santiago también, otorgándole el lugar que le corresponde y no escondiéndola detrás del Capitán Villagra, como sucede en la versión oficial del cuadro, sino más bien poniéndola al centro y de frente a quien sería el que se lleve todos los méritos de conquistar nuestro territorio y de “fundador de la nación”.

Síntesis

Dentro de este primer análisis destaco la manera en que Inés se muestra a lo largo de la obra en diálogos que están llenos de dudas y de un devenir de incertidumbre para ella, a pesar que los mismos diálogos la llevan a un accionar concreto y que se une al hecho histórico, pero es el

dramaturgo el que nos muestra una figura fracturada, con un contexto adverso y tomando decisiones que no sabe si son certeras o erróneas; siempre velando por el contexto que atraviesan estas decisiones. A pesar de ello, cada vez que Inés dialoga muestra todas estas sombras que se ven disueltas por la manera en que aparecen nociones de sexo/género en su diálogo. Cito: *Yo aquí brillo y escaseo, porque soy de oro y tengo un tesoro entre las piernas.* Frase que abarca la manera en que dialoga Inés en gran parte de la obra; proponiéndonos y mostrando por medio del diálogo, como decía anteriormente y parafraseando a Foucault, la “incandescencia” de su sexualidad. Tal manera de concebirse muestra que Inés es un personaje que transita a una visión crítica de su contexto y particularmente la posiciona en relación con los conceptos de sexo/género poniéndose en contra de lo que se establece como norma entorno a los conceptos. Es así como Inés irrumpe en lo que se establece por sexualidad de manera biológica, haciendo uso de actos performáticos en el diálogo que mantiene, adquiriendo rasgos “masculinos” que la validan frente a quien en esos momento denota poder (Valdivia); recurso que no solo se utiliza en el diálogo; si no también en acotaciones y referencias a la manera en que Inés hace uso de la armadura de Valdivia. Lo que abre la discusión en torno a los actos performáticos de una mujer en relación a la necesidad de “masculinizarse” para tener una validación en temas militares, de planificación, estrategias de guerra y proyecciones de una nación (como lo es en el personaje de Inés); esto, poniendo a su vez en crisis *lo masculino*.

Finalmente se devela casi totalmente la relación que existe entre la Función Ideológica y la Función Diegética; las cuales se nutren para lograr un apartado tan notable como el que logra Barrales por medio de la intervención del personaje de Josefina. Quien viene a dotar más aún de realidad la dramaturgia de éste personaje histórico; mostrando una investigación real que existe en torno al cuadro de Pedro Lira y lo cual vendría a confirmar una invisibilización de Inés en la

historia; situación que se asocia al género femenino, específicamente a los movimientos feministas quienes han luchado por décadas para que exista justicia e igualdad para las mujeres. Tal crítica va dirigida hacia la figura del conquistador Valdivia, como figura masculina que se posiciona por sobre Inés, también hacia la manera en que la historia ha sido contada, pero más específicamente a las formas en que desde la colonización el rol histórico de la mujer ha sido apartado, castrado y reprimido.

Es en este punto donde cabe preguntarse la posibilidad de generar un discurso en base a la dramaturgia que aporte rasgos al personaje histórico de Inés de Suárez; donde gran parte de este discurso lo entrega el dramaturgo y el mensaje que quiere, se problematice.

El mensaje que viene a entregar a mi investigación y al cual me gustaría enfatizar, es la contrariedad que Inés mantiene en contra de Valdivia en muchas ocasiones, pero de manera más sugerente en contra de la Corona Española. Es esta rebelión la que sirve a mi análisis en relación a cómo Inés de Suárez como personaje dramático y a la vez como personaje histórico revela el sexo/género frente al poder generando un tipo de discurso la obra en torno al sexo/género y lo cual me hace sentido unirlo al *feminismo decolonizador* y cómo poder unir el mensaje que entrega la dramaturgia de *Xuárez* tensionándolo con la dupla conceptual que he presentado anteriormente generando un posible discurso crítico al respecto

4.2 Análisis de Diálogo en “Juana”

Obra que nos muestra otra perspectiva del enigmático personaje Juana de Arco, mostrando una construcción de ella y su contexto desde la creación de Manuela Infante, quien hace uso de

material histórico para crear una ficción de la joven que nos muestra la riqueza de espíritu de Juana, en contraste con la corona y las campañas de guerra que vive.

Al igual que en la obra *Xuárez* es que utilizare como herramientas de análisis las Funciones Teatrales del Diálogo para desarrollar un análisis más acabado, las que aparecen en el texto de José Luis García Barrientos “*Cómo se comenta una obra de teatro*”; texto que entrega herramientas fundamentales para lograr el análisis dramático de *Juana* de Manuela.

Como ya he mencionado con anterioridad, la pauta de análisis dramático se nutre de tres momentos en relación al análisis del diálogo, poniendo énfasis en la dicción dramática que posee la obra y como ésta construye a los personajes; en un primer momento haciendo uso de las Funciones Teatrales el Diálogo, luego utilizando el Soliloquio como diálogo que muestra el mundo interior de ambos personajes, por ende su opinión y finalmente en base a estas nociones del diálogo poder llegar a un discurso en base a lo que los autores pueden abarcar de los conceptos sexo/género y la manera en que se articulan discursos. A modo de complemento creo el puente analítico con el concepto *decolonización* el cuál sirve a diversos estudios de antropología, sociología, psicología y otras disciplinas en relación a la re significación de los mecanismos colonizadores; mecanismos que veo presente tanto en la obra *Xuárez* como en *Juana*.

4.2.1 Juana y su Padre: perpetuación de la norma.

PADRE: Vos no hacéis preguntas, vos me obedecéis.

JUANA: Tenía frío.

PADRE: No es justificación

JUANA: ¿Cómo?

PADRE: ¡Que no se justifica, Juana!, que tengáis frío no justifica que prendáis la cocina.

JUANA: ¿Por qué no?

PADRE: Porque nada justifica que me desobedzcáis.

HIJO 1: ¡Padre! ¡No puedo solo con esto!

HIJO 2: Juana, ve a alejar los animales de la casa

PADRE: No, ella no va a ninguna parte, si no puede evitar prenderle fuego a la cocina, menos puede hacerse cargo de mi rebaño...hijos, salid de la casa, ahora...Juana, vos te quedáis aquí, sentaos, eso es, ahora no tenéis frío ¿cierto? Asumid las consecuencias de tus actos hija y pedidle a Dios que se apague el fuego...

De este modo, es que la Función Dramática del Diálogo aparece en Juana, pero no solo en el personaje de ella, si no también, en quienes la rodean permanentemente. En una primera instancia es que aparece en el diálogo que genera el padre con sus dos hijos y su hija Juana. Es la manera en que su diálogo genera acción como bien explica García; siendo un diálogo movilizador y por ende que muestra ciertas características de los personajes, que me detengo en esta primera parte. Es en esta etapa donde comienza a aparecer el contexto al que Juana se rebela y la manera en que su Padre ejerce jerarquía sobre ella, incluso el abuso de poder. Lo que norma en el contexto de estos primero diálogos es lo que llama a un posible análisis, donde el Padre de Juana representa en su diálogo el poder y la materialización del “sexo” como norma; en este caso

el sexo femenino de Juana sería subyugado a las decisiones tomadas por los hermanos y el padre de sexo masculino.

En otras palabras, el “sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas.(Butler,2002, p18)

Pero es Juana quien más adelante toma otras perspectivas de lo que se le ha impuesto, por ende, al igual que el pensamiento de Butler, resignificaría su construcción como mujer; además *Juana* en tanto personaje histórico es interesante de abordar frente a la imagen de performatividad de género que también es propuesto por Butler; tomando en las batallas que lleva a cabo el rol de un soldado junto con sus vestiduras y su actitud de líder en la guerra; contraponiéndose a la imagen de la joven que cría ovejas que nos presenta el texto dramático. Es así como en el capítulo 3 *Actos corporales subversivos*; Butler habla acerca de la emancipación, donde “el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado *natural* ni sus placeres originales, sino a un futuro abierto de posibilidades culturales”(Butler, 2002). Es de esta forma en que *Juana* generaría por medio de sus actos un tipo de emancipación de lo que a la etiqueta cultural de género se refiere, creando la posibilidad a la vez de emancipar su cuerpo.

¿Es realmente posible en el contexto histórico que envuelve al personaje de *Juana* que exista la emancipación y, que ésta emancipación sea del cuerpo? Si bien es cierto que *Juana* se abre a posibilidades culturales del género primeramente como una estrategia militar, crea una subversión de su cuerpo sin siquiera estar consciente de esta posibilidad. Esta idea daría para

estudiar la performatividad de Juana en el hecho histórico y desde lo escénico que de la dramaturgia. En base a esto podemos acercarnos a una emancipación dentro de sus diálogos, donde las palabras de *Juana* emergen de un querer romper con lo establecido, donde busca posibilidades culturales y emancipadoras, no sólo de ella, sino también de toda la nación francesa que ella representa, la posibilidad de abrirnos a *múltiples cuerpos culturales*.

Pero cabe mencionar y tener siempre presente que *Juana* realiza esta subversión y emancipación empujada a momentos por motivos morales que tienen que ver con la religión y la manera episódica en que el personaje oiría una voz, la que sería mensaje directamente divino. Situación que vendría a derribar la idea de que *Juana* se contrapone a su contexto por propia voluntad; si no que también estaría mediada por la cultura en la que se encuentra inserta y de la cual finalmente sigue siendo sujeto de opresión.

4.2.2 Estrategias de poder de la Corona: emancipación de Juana.

DELFIN: Ya lo sé, no es una decisión la que debo tomar, pues no es entre dos cosas que debo elegir la correcta, sino algo mucho más horrible, debo hacer de una la correcta mediante mi elección...La Tremouille, ¿yo puedo equivocarme?

LA TREMOUILLE: No señor.

DELFIN: Entonces no importa lo que elija.

LA TREMOUILLE: No señor, justamente para eso está el dinero que os he dado todos estos años...

DELFIN: Para que yo sea un pequeño dios...

LA TREMOUILLE: Si vos queréis ponerlo así...

Es muy relevante la **Función Ideológica** que la autora de este texto nos muestra; proponiendo diversos diálogos del monarca con sus sostenedores económicos y súbditos, en este caso Delfín el rey de Francia es quien aparece de diversas ocasiones con este tipo de interrogantes absurdas y que muestran el poder que alcanzaba la monarquía.

La dramaturga logra exponer su punto de vista en relación al rey de Francia y lo construye de manera particular, realizando una crítica directa al ridiculizar la autoridad de *Delfín*, quien consulta al *Arzobispo* como un niño que consulta a su padre, donde a su vez la Iglesia viene a reafirmar el poder absoluto de la corona y la posibilidad inexistente de error que tienen por el hecho de ser quienes son. Tales personajes a la vez tienen propósitos en el diálogo opuestos a lo que Juana puede llegar a desear y creer. Destaco tales intervenciones, al ver como estos diálogos se contraponen con los que *Juana* realiza a lo largo de la obra; proponiendo enfatizar en lo inconmensurable de la construcción de *Juana* frente a los personajes que forman parte de su contexto. Es que en contraposición tales diálogos construyen a *Juana* y por qué intenta emanciparse de su contexto, el que finalmente la lleva hasta la condena a muerte.

4.2.3 La posibilidad de ser otra Juana: conflicto entre lo público y privado.

PADRE: Hija, hay un joven que quiere hablaros.

JUANA: ¿De qué?

PADRE: De lo que vos queráis.

JUANA: No quiero hablar.

PADRE: Es muy amable, vino en una carroza.

JUANA: No me parece amable venir en una carroza.

PADRE: No he dicho eso...

JUANA: Es presumido de su parte venir en una carroza... ¿quién le dijo que yo iba a aceptar pasear con él?

PADRE: ¿Y quién dijo que os iba a ofrecer un paseo?

JUANA: ¿Por qué no vino a caballo entonces?

PADRE: Juana...

JUANA: Padre, no quiero.

En esta parte se desarrolla un análisis de los diálogos que construyen a Juana, otorgándonos información de cómo es el personaje toda la primera parte de la obra, haciendo uso de la Función Caracterizadora del Diálogo la cual “orienta a proporcionar al público elementos para “construir” el carácter de los personajes” (García,2012); elementos que construye la dramaturga y que desarrollan al personaje de *Juana* como una joven que es consciente de la realidad de su contexto, de lo que conlleva la guerra para su país y sobre todo lo que implica el tener el valor de ganar las campañas que guía; mostrándose una joven decidida y con valores que para la época no eran adecuados incluso. Por medio de tal caracterización es que en el diálogo de Juana “El género no define por tanto un modo de ser estable y universal pues la identidad de las mujeres es diversa y compleja en la medida que actúa en una pluralidad de contextos sociales.” (Montero, 2006). Nociones emancipadoras del género que comienzan a verse en el análisis de texto y del personaje *Juana*, donde la joven se percibe como una niña que se entrega a su familia, en trabajo,

apoyo y contención; pero no tranza su libertad y sus creencias por lo que su Padre le pueda imponer, en este caso, el padre significando una figura de poder y opresión; una forma regularizadora de la norma que entrega el género.

Realizando tal análisis es que sin duda cabe mencionar un problema de lo público y lo privado; donde si bien *Juana* puede tener una lectura (como aquí realizo) en relación al contexto y cómo sus acciones-decisiones como personaje revelan una forma de significar el género distinto a lo que se le impone, pero en concordancia con lo que lo público demanda, es decir, sacar la figura masculina para desempeñar una labor, que de lo contrario no podría haber realizado. De este modo dejando de lado a *Juana* en tanto persona, hija, familia y mujer; donde también se ha de tomar en cuenta como el contexto atraviesa lo privado, poniéndola en un lugar de no sólo mujer que se rebela ante su contexto y toma el rol masculino, sino también como ser humano intentando lidiar con un contexto adverso, donde su género pasa al ámbito de lo privado. Problema que me lleva a hacer un nexo con los debates que se llevan en nuestra sociedad acerca del papel de la mujer en los ámbitos de acción pública y privada, donde “Las virtudes femeninas entraban en conflicto con las virtudes del ciudadano, de forma que lo se requería para ser una buena ciudadana y un buen ciudadano se complementaban por su mutuo antagonismo.”(Postigo, 2007). Tal antagonismo es el que *Juana* viene a derrumbar y ajusticiar al momento de ser ella vestida de soldado quien se desenvuelve como una par con los soldados y participantes de la guerra.

JUANA: Vos qué queréis.

PRETENDIENTE: Casarme con vos, Juana.

JUANA: ¿Por qué queréis casarte conmigo si no me amáis?

PRETENDIENTE: No lo sé...

JUANA: Pues yo prefiero no querer, que querer y no saber por qué, por eso no me caso con vos.

Lo que a *Juana* caracteriza es esta forma de dejar la manera antagónica de accionar con varones (por medio de su diálogo), esta manera Caracterizadora del Diálogo es que deriva en la Función Ideológica del Diálogo, donde la dramaturga le otorga un carácter de decisión y riesgo a *Juana*, carácter que conserva por toda la obra y el que finalmente lleva a mostrar la ideología que subyace a *Juana* como personaje dramático y como personaje histórico; haciendo de lo privado público al ser finalmente un símbolo mártir de una guerra liderada por hombres.

En base a este análisis cabe preguntarse las posibilidades que le brinda el hecho de des enmarcarse del rol privado que se le otorgara y velar por una imagen pública de tal magnitudes; ¿en qué instante lo privado pasa a ser público en el caso de *Juana*? En este ejemplo de la petición de matrimonio a *Juana* por uno de sus pretendientes; que la posición de *Juana* es netamente una postura de lo que la dramaturga quiere entregar, la mujer como *Juana de Arco* se concibe como sujeto de sexo femenino la (sexo que se analoga a lo que el género refiere) pero en contradicción con lo que socialmente se esperaría, bajo la norma, a lo que su género le está confinado. Pero es interesante como tal posición ideológica esta cruzada por lo que la Iglesia provoca en el personaje, la espiritualidad de *Juana* y las alucinaciones que vive son otros factores que permean las opiniones, y en este caso, los diálogos que la joven sostiene.

Tales opiniones del personaje y en lo que surge por medio de éste análisis da cuenta de lo intrincado que es el personaje de *Juana*, y lo difícil que se hace especular en torno a un discurso detrás de su dramaturgia. El hecho de encontrarse bajo el alero de la institución de la Iglesia, nos lleva a pensar que probablemente todo lo que *Juana* realizó no hubiese sido posible; el poderío y

la influencia política que Infante muestra en diversos episodios de la obra por medio de a la Función Ideológica del Diálogo critica de forma ácida por medio de la dramaturgia, develando la influencia que tiene la iglesia sobre las acciones de *Juana* y como una posible emancipación del género en Juana, para la Corona y la Iglesia tendría la posibilidad de una nueva forma de opresión.

Síntesis

Se deriva de este primer acercamiento al análisis del texto en *Juana* el tratamiento que hace la dramaturga en lo que a los conceptos sexo/género refieren; donde abarca tales conceptos desde las nociones que Butler y Foucault enunciaban en el Marco Teórico de esta investigación; la norma que subyace a tales conceptos y cómo el cuerpo cultural es oprimido por lo que conllevan tales conceptos, aparece en la dramaturgia de *Juana*. Vemos la relación asimétrica en que la joven constantemente se desenvuelve, donde finalmente sabe romper con las normas establecidas de lo que social y culturalmente debe cumplir como sujeto de sexo/género femenino y crea por medio de su construcción caracterizadora y de sus diálogos una emancipación una subversión de ella misma. *Juana* es quien abre “múltiples cuerpos culturales” lo que históricamente la llevan a construirse de manera subversiva e invita a la creación de un posible discurso dentro de esta emancipación.

Pero poniendo atención a lo que la religión y las voces que *Juana* oiría; las cuales como ya he mencionado, permean la forma de diálogo y de ideología en el personaje. Entonces, ¿cabe pensar en un discurso por medio de la dramaturgia de Infante en torno a *Juana*? ¿de existir un posible discurso, puede realmente estar vacío de contenido moral y religioso? Lo que serviría a esta posibilidad discursiva es la manera en que los diálogos de la corona con sus cercanos generan un

contrapunto con los diálogos de *Juana*; tal construcción por oposición serviría para la interpretación de un posible discurso de la autora por medio de esta obra.

4.3 Formas de Diálogo Teatral: Soliloquio en “*Xuárez*” y “*Juana*”

Por medio del diálogo es que el análisis de la obra se desarrolla, donde “el diálogo dramático abarca *todo* el componente verbal del drama, *todas* las palabras pronunciadas en él, sin excepción” (García, 2012). Siguiendo con el análisis de Diálogo, es que la primera parte sirve para encontrar bases de esta investigación, las cuales llevan a analizar las Formas del Diálogo existentes en la obra; donde de manera particular en este punto analizo los momentos en que los personajes de *Juana* y *Xuárez* hacen uso del Soliloquio, el cual en palabras de García sería el diálogo sin interlocutor, es decir, el diálogo que se mantiene consigo mismo; el cual en este análisis sirve al desarrollo del análisis de ambas obras, ya que tanto *Juana* como *Inés* mantiene diálogos consigo mismas los cuales nos develan su mundo interior, sus deseos y la opinión que tienen en determinadas situaciones. Es por esto que es una herramienta de análisis que sirve para construir los diálogos y lograr la posibilidad de interpretar un discurso detrás de la dramaturgia de ambas obras.

En este eje de investigación comprobaremos tal posibilidad discursiva detrás de la dramaturgia, eje que nos abrirá la posibilidad de interpretar tal discurso o que nos ayudará a descubrir la imposibilidad de discurso por medio de las formas de diálogo.

4.3.1 Soliloquio en la obra *Xuárez: Inés, de lo privado a lo público*

Es curioso lo que esta obra propone como diálogo interno, recurso que manipulo para transformarlo en soliloquio. Dentro de la obra por dramaturgia aparecen dos Inés en tres momentos; donde cada diálogo que establecen tiene como fin el llegar a alguna decisión o el enfrentar estas dos personalidades por medio de la acción. Es esta forma de contradicción que muestran ambas que me llevan a pensar que es un Soliloquio finalmente en la Forma del Diálogo; donde si bien se representa una segunda Inés con otra actriz, sigue siendo una batalla de pensamiento de la Inés de Suárez que protagoniza toda la obra. De este modo modifíco lo que podría haber sido un diálogo para interpretarlo a modo de soliloquio, de manera particular y generando un espacio interpretativo a lo que tales diálogos refieren.

INÉS CLAUDIA: ¿Para qué quieres la armadura?

INÉS PATY: Para ir a combatir, para qué más sería.

INÉS CLAUDIA: ¿No entiendes?

INÉS PATY: ¿Qué cosa?

INÉS CLAUDIA: No vas a combatir. Si tomas esa espada no es para ir al campo de batalla. Si sales allá afuera ningún indio te hará daño.

INÉS PATY: ¿Por qué?

INÉS CLAUDIA: Órdenes de Michimalonco.

INÉS PATY: Calla, que nadie oiga que conozco a ese Cacique.

INÉS CLAUDIA: Estoy callada, Inés. Nadie nos va a escuchar en siglos, mujer, palabra de mujer.

INÉS PATY: ¿Seguro que esta espada no es para matarte a ti?

En el episodio Round 2 aparecen por primera vez estas dos Inés; donde tal encuentro se muestra contrariado y muestra caracterización de ambas de formas distintas; donde *Inés Claudia* pareciera tener mucho más control y decisión en la situación que se encuentran; mientras *Inés Paty* es mucho más insegura e inestable en su diálogo. Tal Forma de Diálogo nos muestra “expresión del *interior* (pensamientos, intenciones, afectos...) y de la *verdad* del personaje frente a las manifestaciones externas, más o menos embusteras, de su máscara social; función cuya importancia es de primer orden para la construcción dramática” (García, 2012); Inés se muestra tal cual es por medio de este diálogo interno, con las aprensiones que tiene y los miedos que conllevan la conquista. Pero sobre todo destaco en esta primera intervención la forma en que una Inés está consciente de ayuda recibida por mapuches; quienes bajo lo que Inés misma piensa, no le harán daño, ¿existiría una relación entre Inés y el pueblo con el que se encuentran en guerra? ¿Qué tipo de relación mantiene la mujer española con el pueblo que intenta conquistar y al que más tarde dará un golpe al cortar las cabezas de sus líderes más importantes?

INÉS CLAUDIA: Eso dirán los libros. Que naciste de padre Suárez, pero fuiste criada por tu abuelo, y la madre tuya te enseñó el oficio de costurera, ese que te permitió ir por la vida entera sin dar puntada sin hilo... Pero no nos vendamos hierbas entre yerbateras. Viniste acá porque con la palabra Conquista se te hacía agua la boca.

INÉS PATY: Yo ya no soy esa.

INÉS CLAUDIA: Ay Inés, creí que despabilarías de mutuo propio. No quería advertírtelo así, pero debes hacerlo.

INÉS PATY: ¿Por qué razón?

INÉS CLAUDIA: Porque lo prometiste.

INÉS PATY: ¿A quién?

INÉS CLAUDIA: A Michimalonco.

INÉS PATY: ¿De él fue la orden?

INÉS CLAUDIA: No.

INÉS PATY: ¿De quién entonces?

INÉS CLAUDIA: De ti misma. Los cuellos de esos indios estarán inmóviles.

Es la Conquista del territorio que llama a Inés, hecho que le hace preguntarse constantemente las consecuencias de sus acciones y la forma en que ella misma se reafirma es lo que le otorga fuerza para seguir con el propósito que persigue. Claro está que por medio de la dramaturgia el autor nos muestra que Inés se encuentra perdida en cuanto a las decisiones; al mostrar tal *verdad* del personaje de la que habla García; donde el soliloquio devela lo que existe detrás de la máscara que el personaje muestra a su círculo social, pero que al encontrarse solo se cae, mostrándonos a la Inés llena de duda y la cual alberga un secreto con el pueblo dice ser conquistadora.

A través del desarrollo de la obra, se comienza a develar la forma de alucinación que también tendría el personaje de Inés, ficción que por el momento la historia no entrega pruebas concretas de que esto hubiese sido así, pero que sin embargo, construye la subjetividad del Inés; mundo

ficticio que nos lleva a entender de manera más humana a la mujer y quizás fantasear con la idea de un nexo de Inés de Suárez con el pueblo mapuche.

Cuando ambas se encuentran frente al lienzo de Pedro Lira, es cuando el diálogo interno se torna más confuso, más lleno de símbolos; donde finalmente la Inés más tímida e insegura comienza oír a su otra Inés, comienza a ser consciente de lo que no existe en el cuadro de “La Fundación de Santiago” y aparece finalmente la unión de ambas dentro de la forma del diálogo.

INÉS PATY: ¡Por suerte! Quiénes son todos estos weones que están acá. A estos weones yo no los he visto ni en pelea de perros. ¿Ese quién es?

INÉS CLAUDIA: Huelén Huala el que nos trajo hasta acá.

INÉS PATY: No, Huelen Huala es el que está allá arriba, oteando el horizonte. Este es...

INÉS CLAUDIA: ¿Sabes? Lo estamos mirando mal. Lo importante no es lo que vemos, sino lo que no vemos. Lo importante no es lo inventado, sino lo borrado.

INÉS PATY: No estoy. Hijos de puta. A falta de testimonio nuestro se van a inventar el día de la fundación de Santiago a la pinta de ellos. Y yo no voy a estar en ella.

Se manifiesta literalmente la forma en que se invisibiliza la mujer que es parte fundamental de la conquista; hecho histórico que a modo de protesta Pedro Lira conservaría en esta primera versión del cuadro.

En el texto de Marta Lamas, vuelve a referirse a las diferencias biológicas y culturales; donde la ideología asimila lo natural-biológico a lo inmutable y lo sociocultural a lo transformable. Tales nociones, explica la autora, serían las razones por las que se investigan las diferencias entre

hombres y mujeres por medio de disciplinas como la filosofía, la antropología; pero que al parecer sería inverosímil cuestionar a la ciencia, sin embargo, existiendo estudios donde tanto hombre como mujer poseen la cualidad de humanos con muy pocas diferencias. Es esto por lo que lucha Inés y lo que se devela en este momento por medio de su soliloquio, donde ella se reconoce con los mismos méritos que Valdivia, pero que lamentablemente, no le es reconocido. Derivando de estas formas biológicas y culturales, proponiendo como uno de los inicios en los cuestionamientos feministas, Lamas recupera el cuestionamiento de la autora Rozalde; la que cuestiona si esta dicotomía conceptual es lo único que reafirma la desigualdad sexual en todas las sociedades en que la mujer se encuentra subordinada al hombre; a lo que Lamas responde:

Nos encontramos no sólo con la diferencia biológica, sino también con la constante división de la vida en esferas masculinas y femeninas, división que se atribuye a la biología pero que, exceptuando lo relacionado con la maternidad, es claramente cultural (Lamas, 1986)

Con el ejemplo de que para una cultura la acción de hilar canastas sea para mujeres y para otra cultura tal acción esté destinada a los hombres, demuestra que la posición de la mujer es cultural. Lo mismo que ocurre en el desempeño estratégico, militar y de liderazgo con Inés, donde por su género femenino de manera histórica se le ha relegado a la *esfera femenina*.

Tal es el tránsito que realiza Inés a una visión crítica de su contexto, de las nociones sexo/género y principalmente (como nos ayuda Lamas a descifrar) a las *esferas de lo femenino* a las que se encontraría relegada finalmente. ¿Pero de qué manera es que Inés realiza este tránsito que la lleva a la catarsis de verse subordinada e invisibilizada? Creo que por medio de las nociones de lo público y lo privado es que el soliloquio de Inés otorga luces de tal revelación. Por medio de

ésta *INÉS CLAUDIA*, la cual ayuda a develar la realidad a *INÉS PATY*. Presentando una ideología detrás de la construcción dramaturgica, ideología que también busca realizar una crítica a esta subordinación, al no reconocimiento y a la nula participación que se le otorga a Inés de Suarez en un proceso que marca el inicio de la nación chilena.

4.3.2 Soliloquio en la obra *Juana: esperanza de emancipación en la Doncella*

La forma en que el soliloquio se hace presente en *Juana*, a diferencia de lo que propongo en *Inés*, es de la manera tradicional: diálogo interior. Como en un inicio contaba, Juana de Arco escucha voces que, dice, son directamente divinas. Tal formato de diálogo interno, pero a la vez con voces que no le pertenecerían; permite que se especule frente al estado mental de Juana y a la forma en que su diálogo interno se ve muchas veces perturbado o impulsado por tales voces. Es por esto que a medida que me interiorizo en la interpretación de los textos en *Juana*, es que tomo la decisión de rescatar de toda formas el soliloquio, donde el estado mental del personaje vendría a reafirmar la idea de que *Juana* se revela frente al contexto que la reprime y crea un mundo distinto al que se encuentra, mundo que relaciona con lo divino, pero que a la vez le otorga la posibilidad de des enmarcarse de lo que la sociedad espera de ella. Además en palabras de García “lo chocante del soliloquio teatral es que se trata de un monólogo *exterior*, dicho por el personaje, y casi siempre en virtud de la pura convención, sin recurrir a justificaciones psicológicas o de otro tipo” (García, 2012), es decir, estaría despojado de moralidad, por lo que se muestra la *verdad* del personaje como antes mencionaba en el soliloquio de *Xuárez*; lo que nos invita a analizar el soliloquio de *Juana*, que en varias ocasiones no entrega información muy relevante a la investigación.

JUANA: Porque tengo que ser lo que soy cuando justamente lo que no soy puede librarnos de esta barbárica costumbre. Los soldados jamás liberarán a Francia de los ingleses precisamente

porque son soldados. ¿Qué más puedo decir que podáis entender? No es tiempo de lo correcto ni de lo preciso, no es lugar para estrategias, pues cien años de estrategias y soluciones diplomáticas nos tienen en el mismo lugar.

Como antes proponía *Juana* en tanto dramaturgia y personaje histórico busca la emancipación, rebela su sexo/género a la sociedad en la que se encuentra; por medio de su diálogo logra encontrar nuevos caminos hacia sus deseos de libertad. Pero tal liberación no es un asunto individual, como ya mencionaba anteriormente, la esfera de lo público (al igual que en *Xuárez*) es esencial para *Juana*; velando siempre por un bien que ayude a la mayoría del pueblo francés. Mediante el soliloquio que lleva a lo largo de la obra nos damos cuenta más aún de estas ideas, de la forma en que se construye *Juana* en su diálogo interno es cómo ella realmente querría que funcionara la sociedad y el mundo en el que vive; donde la derrota no tiene lugar, la justicia debiera tomarse como lucha personal y donde el bien tiene forma de Dios.

Es precisamente en este punto donde la Forma del Diálogo Interno cobra aún más sentido, al unirlo con la noción de lo “privado”.

JUANA: Alguien tiene que levantarse de estar de pie que no es más que dormir. No estamos vivos, o es que vosotros creéis que estar vivo no es más que estar enteramente muerto...

Ya al finalizar la obra *Juana* vuelve al cuestionamiento por medio de su diálogo y logra que se revelen diversas verdades frente a ella, principalmente *su verdad*, la cual la lleva a poner en crisis todo lo que creía saber.

JUANA: ¿si el enemigo no quiere ser el enemigo podemos luchar contra él? ¿Si ellos no fueran ingleses nosotros seríamos franceses? ¿Tanto dependemos de ellos...? Dudé de que fuera mi

enemigo, dudé de la palabra enemigo, dudé de mí, de mi palabra, de mi patria, de las fronteras, de los reyes...no sé...no pude matar a un hombre hoy porque no supe si quería hacerlo y eso no es tener dudas sobre él, sino sobre mí.

En este punto vuelvo a Friedan, con aquel “malestar que no tiene nombre” con el que Juana estaría siendo consciente de la posición subyugada en la que se encuentra y dónde el hecho de ser mujer y pobre la han llevado a ser lo que es.

JUANA: (...) siento un deseo horrible de decirme que ya basta... quiero dejar de creer para no sentir la obligación de seguir adelante (...)

JUANA: Siento mi cuerpo simplemente como mi cuerpo, sé cuánto peso, sé cuanta fuerza tengo, sé cuánto dolor soy capaz de soportar, porque hoy me he enterado de todo lo que antes no sabía, porque hoy me he enterado que no sabía nada...sé lo que están haciendo conmigo y dejaré que lo hagan.

4.4 La posibilidad Discursiva en los personajes de Xuárez y Juana.

Por medio de la investigación en relación a la importancia que tienen los discursos, más aún cuando de sexo/género y feminismo se refieren, es que pretendo incorporar tal paradigma a lo que la dramaturgia contemporánea vendría a decir hoy en día.

Es en base a esto que toma un rol fundamental a estas alturas de la investigación **el personaje**, el cual nutre la obra literaria, ya que como explica el autor: el actor y la actriz “encarnan” al

personaje dramático lo que hace que la dramaturgia como literatura crezca y varíe. En el libro se detalla la manera en que se despliega el personaje, en la dramaturgia, escenificación y actuación, generando diversas posibilidades de análisis.

Para llevar una línea de investigación, este eje final se nutre de las Funciones del Personaje. Tal concepto de análisis dramático que aparece en el texto de García Barrientos, al igual que las herramientas utilizadas anteriormente; donde en una primera parte hago uso de la Función Pragmática del Personaje que sirve para un análisis en *Xuárez*, y de la Función Sintáctica del Personaje; específicamente en torno a la dramaturgia de *Juana*. Siempre tomando en consideración el análisis acerca de un discurso sobre sexo/género y las posibilidades que puedan generar tales análisis dramáticos en conexión con temáticas de género y feminismo. Es por medio de la lectura de un posible discurso que podemos hacer una lectura del mundo que acontece y en el cual estamos inmersos/as, mundo que el teatro representa y donde la dramaturgia es el principal sustento; donde la posibilidad de discurso abre las nuevas formas de concebir las teorías feministas, las problemáticas de género y la dupla sexo/género como posibilidad en el teatro contemporáneo chileno.

4.4.1 Función del Personaje: lo pragmático en *Xuárez*.

Por medio de la lectura del capítulo acerca del *Personaje* (García, 2012), es que vuelvo a la Función Diegética del Diálogo, de la cual se nutre el último punto del primer eje de esta investigación, en donde en el *Round 6* de la obra emerge el personaje de Josefina. Personaje que representa una mujer experta en curatoría y que viene a develar lo que la primera versión del cuadro de Pedro Lira significaría; más los costos que esta revelación tendría para el personaje de

Inés de Suárez. Es por medio de éste personaje que se nutre la obra de teatro y entrega de manera directa por medio de la Función Diegética del Diálogo la opinión del dramaturgo y la investigación que existiría detrás.

Al adentrarme en las posibilidades de la investigación es que considero prudente unir tal opinión directa del autor con lo que llama García más adelante en la mismo material teórico como Función del Personaje Pragmática, siendo ésta “la línea que va del dramaturgo al público y es perpendicular a la sintáctica, de personaje a personaje” (García,2012) donde el autor compara esta función con la que posee el recurso del “coro griego” el cual apela al público.

JOSEFINA: Lo que aprecian frente a ustedes...soy yo. Pero atrás mío está el óleo de Pedro Lira titulado “La fundación de Santiago”, datado de 1888 y que hoy luce expuesto en el segundo piso del Museo Histórico Nacional. Ahí pueden verlo en vivo. Bueno, en vivo es un decir, porque no se va a mover. Como su nombre lo indica, representa la fundación de Santiago constituyéndose en lo que respecto a género pictóricos se conoce como Pintura de Historia.

Es en este caso cuando, bajo mi punto de vista, el personaje de Josefina toma el carácter de *personaje dramaturgo*, como menciona García; siendo una fuente de información directa del autor, es por esto que ésta función se le llama también “función del dramaturgo”. Pero que más específicamente, tal personaje toma el grado de *seudodemiurgo*, lo que significa que la función del personaje es aquella “que simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse bajo diferentes máscaras o falsas identidades, en particular como director de la representación” (García, 2012). Josefina se construye como personaje en tanto nos entrega este nuevo espacio de curatoría, donde su representación es clave para comprender la intención y el punto de vista del dramaturgo. Cabe mencionar que García toma éste personaje narrador; el cual representa una falsa narración, ya que es “una ficción que no se narra sino que se representa, en

la que no puede haber, por tanto, ningún narrador *auténtico*.” lo que a pesar de ser ficticio como información, no deja de ser real en la historia del arte, ya que lo que viene a contar el personaje de Josefina es una investigación que llevó Josefina de la Maza historiadora y crítica del arte (López, 2016).

JOSEFINA: “(...) pero al observar detenidamente un cuerpo parcialmente escondido en el espacio central de la composición cobra importancia, cubierto con una túnica blanca y situado detrás de Francisco de Villagra, constituye el punto de mayor luminosidad de la composición y ha sido usualmente identificada como uno de los sacerdotes mercedarios que formaron parte de la expedición de Valdivia.”

(...) Yo no tengo dudas. Se trata de Inés de Suárez. Inés de Suárez, la concubina del Fundador de Chile. Digo esto “la concubina del fundador de Chile”, entre comillas, para empezar, pero sin saber dónde terminar.

Es ésta la herramienta que quiebra con la dramaturgia convencional y la cual viene a darnos pistas de lo que Inés de Suárez viene a representar como personaje y figura histórica hoy en día, siendo Josefina cumple la función pragmática en relación a la semejanza que presenta con “personajes que establecen un *punte* entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público” (García, 2012).

Síntesis:

Es como por medio de esta Función del Personaje que tomo la decisión de unir la crítica que realiza el autor tanto por medio de la Función Diegética del Diálogo, es decir, en tanto a cómo el diálogo se hace cargo de un afuera y de un meta-relato; en conjunto con la Función Pragmática del Personaje, la cual viene a reafirmar lo que podemos interpretar con una opinión o idea del dramaturgo. Tal opinión quisiera aventurarme a decir que tiene que ver con los conceptos de *lo público* y *lo privado*. Conceptos que se relacionan con una perspectiva dentro de los estudios de las mujeres y los géneros, en que tal división ha conformado la representación de la sociedad; donde “desde esa óptica la distinción ha tenido un carácter instrumental, ordenador del análisis de la información. Permitió dar cuenta de dos espacios físicos, sociales y de significación distintos, con racionalidades y normatividades diferentes.” (De Barbieri, 1991). Es a causa de ésta desigualdad que se ha construido a niveles sociales que el personaje de Josefina viene a develar la manera injusta en que se ha interpretado la figura histórica de Inés; lo que se análoga a la figura histórica femenina en nuestro país. En los diálogos seleccionados, vemos las contradicciones de Inés al encontrarse en estas dos esfera, pero finalmente no sentirse parte de ninguna; estar en medio de una división que le genera opresión y prejuicio frente a la sociedad a la cual se enfrenta.

Es así, como de Barbieri explica la manera en que se ha dividido la sociedad en estos conceptos; donde en su artículo profundiza acerca de la dicotomía y las reflexiones en torno a ella.

Como ya he mencionado tal división de conceptos en relación a una visión de sociedad, tiene que ver con estudios feministas (la misma autora de Barbieri se declara parte de éste

movimiento) y de las/os estudiosas/os de la condición de la mujer. Visión de la sociedad que permite esta investigación y análisis, haciendo posible el vincular lo que éstas funciones del diálogo y del personaje nos tienen que decir acerca de Inés de Suárez.

¿Es realmente posible unir la dramaturgia contemporánea con los estudios feministas acerca de *lo privado y lo público*? Para esto es necesario saber que las investigaciones que se vinculan con ésta dicotomía no provienen precisamente con estudios feministas, ni de género. Teresita de Barbieri, socióloga mexicana aclara que tales ideas teóricas provienen de disciplinas diversas; como el derecho, la economía, la filosofía, las ciencias sociales y la sociología.

Identificamos el espacio público como el lugar del trabajo que genera ingresos, la acción colectiva, el poder, es decir, el lugar donde se produce y transcurre la Historia, y el mundo privado como el de lo doméstico, del trabajo no remunerado ni reconocido como tal, las relaciones familiares y parentales, los afectos, la vida cotidiana. El primero, masculino; el segundo, femenino.(de Barbieri,1991)

Esta división que refiere a lo femenino que nos entrega una variante por medio de la dramaturgia de *Xuárez*; donde la posibilidad de dar un vuelco a esta dicotomía pasa también por lo histórico de ambos personajes (tanto Juana como Inés), donde su construcción son más bien de personajes que luchan contra lo que históricamente se les impone. Lo que también Josefina vendría a realzar

con sus intervenciones y con la manera en que cambia el rumbo del drama gracias a estas opiniones directas del dramaturgo.

Bajo la intervención del personaje de Josefina es que veo posible ésta unión, donde la reivindicación de una pintura, la revelación de una figura femenina en medio de un cuadro emblemático para nuestra cultura es que nos permite pensar en ello. El darle el lugar que pudiera haber tenido a nivel histórico a Inés, por medio de un personaje curatorial; el cual irrumpe en el texto dramático e interviene para mostrarnos que es Inés de Suárez junto a Valdivia y no un cura, tiene la impronta de resaltar una imagen que pertenecía a *lo privado* y hacerlo de una vez frente al público. Atreviéndome a afirmar que sí es posible la relación con la visión de sociedad que el autor y de esta obra de teatro plasman en su dramaturgia.

4.4.2 Función del Personaje: lo sintáctico en Juana.

Al analizar la Función del Personaje en *Juana* es que, al igual que en el procedimiento anterior, vuelvo a los ejes que ya han sido investigados. Al realizar tal operación, me encuentro con la necesidad de abordar a Juana desde la decadencia que encarna el personaje hacia el final de la obra. El cuestionamiento que Juana comienza a vivir, tanto como personaje dramático como personaje histórico, es que viene revelar nueva información que nutre el desarrollo y conclusiones de éste análisis.

Es por medio de la Funciones Sintácticas del Personaje que creo necesario continuar éste desarrollo; donde lo sintáctico tiene que ver “con la interacción de un personaje con los demás o, si se quiere, de su relación con el argumento” (García, 2012). Dentro de la Función, existiría la

Función Sintáctica de *héroe-actuante*, que es el cual nutrirá esta parte investigativa donde la función de héroe-actuante se contrapone con las “condiciones y circunstancias” de la acción.

Los personajes, individuales o colectivos, que la desempeñan se caracterizan porque “tienen derecho” a realizar ciertas acciones prohibidas a los otros, a tener una conducta particular, heroica, inmoral, demente, etc., libre de los compromisos obligatorios para los personajes “inmóviles” del entorno (García, 2012)

Es a esto lo que Juana persigue, donde su caracterización es la de tener derecho de ser guía para el ejército francés a pesar de ser mujer en la época, lo que contrapone con el hecho de que éste mismo derecho se lo otorgaría la Iglesia, con mayor congruencia a lo que Juana diría, éste derecho se lo otorgaría Dios.

JUANA: Si tengo una vida es para algo, y vos que me la disteis, la vida, debierais comprenderlo mejor que nadie.

Luego agrega:

JUANA: Padre, yo ya no soy Juana la hija de Jaques, sino Juana la hija de Dios.

Es en estas sentencias donde vemos la forma en que se hace presente la función sintáctica o argumental de la heroína-actuante; lo cual puede presentarse también en la obra de *Xuárez*, pero que es mucho más claro por la linealidad de tiempo en *Juana*. Como factores de ésta función se presentan tres elementos

1) un campo semántico dividido en dos recíprocamente complementarios: entorno y antientorno; 2) un límite entre los dos, impenetrable en condiciones normales, pero penetrable, en el caso dado, por el héroe-actuante; y 3) el héroe-actuante. (García, 2012)

En los extractos que presento de Juana vemos cómo el personaje comienza a hacer uso de esta función y del primer elemento, mostrando al inicio de la obra el entorno de Juana; su padre es el principal soporte muestra esta primera parte y por medio de éste personaje podemos construir aún más a Juana, y, por otro lado, sabemos que el hecho de marcharse de este espacio físico vulnera al personaje y la lleva al “antientorno” que menciona García.

JUANA: Duque de Bedford, que os llamáis regente de Francia en nombre del rey de Inglaterra, la Doncella os pide que no la obliguéis a destruirlos. Si no rendís a su satisfacción, ella y los franceses llevarán a cabo la mayor fechoría hecha en nombre de la cristiandad.

Es Juana quien se enfrenta a su antientorno, manifestando que es ella la mensajera de Dios y quien amenaza bajo estas nociones al ejército inglés; formando parte de las campañas de guerra y volviéndose un soldado más en la Guerra de los Cien años. Es identificable en Juana el entorno y anti entorno, aún más claro se evidencia el límite que Juana logra al creerse con el derecho de participar de una guerra siendo una joven de una clase baja francesa, guerra que principalmente está en manos de hombres poderosos; más aún al ser quien guía muchas de las victorias del ejército francés, frente a cualquier pronóstico de la época. “El límite cumple así la función de obstáculo respecto al héroe. La de éste (...) pueden considerarse manifestaciones diferentes de la función única de *superación del límite*.” (García, 2012). Tal función sintáctica complementaria

se cumpliría en el personaje de Juana, quien supera el entorno adverso para lograr el objetivo de sumarse al ejército y hacer la voluntad divina que escucha por medio de voces.

Cuando ésta se cumple, el héroe se funde con el antientorno y pasa a convertirse en personaje inmóvil (el enamorado se casa, los sublevados vencen, los mortales mueren), pues de lo contrario el argumento quedaría sin terminar y el movimiento debería continuar.

Lo cual en Juana de manera aparente se cumpliría, pero donde finalmente vemos que el *antientorno* para Juana no sería el contexto de guerra, miedo y opresión para el pueblo francés (lo que podríamos aproximarnos en un principio), sino más bien que lo que constituía en Juana como antientorno es la Iglesia Católica, la Santa Inquisición que es quien condena a la *heroína-actuante*.

JUANA: (...) de lo que no he podido enterarme es qué sostiene mi corazón que sostiene mi cuerpo para que éste sostenga el estandarte que a su vez sostiene a los soldados que sostienen la batalla que se dice ganada porque yacen miles de muertos que, si no descubro qué sostiene mi corazón, voy a tener que decir que han muerto por mi causa... por mi causa, por mi gran causa.

Al acercarse al final de la obra de teatro vemos como ésta construcción sintáctica del personaje de Juana como *heroína-actuante* comienza a desmoronarse, por medio de los soliloquios que el personaje entrega se refleja la realidad y donde finalmente se concluye que tal Función Sintáctica del Personaje como *heroína-actuante* sería un engaño, no solo para los lectores y para los personajes, si no que para el mismo personaje concebido como “héroe-actuante”: Juana.

Síntesis:

Es de suma relevancia el cumplimiento de ésta “superación del límite” que habla García, donde el personaje de Juana lo logra con creces a nivel de su entorno y antientorno; Juana se transforma en un agente de acción que lleva el argumento durante toda la obra, pero que sin embargo, existiría una forma de *antientorno oculto*, del que Juana no posee conocimiento hasta las instancias de enjuiciamiento (como bien nos relatan los documentos históricos del personaje también). Es éste antientorno oculto que emerge de la dramaturgia y donde si bien Juana se hace parte del antientorno, es hasta cierto estadio que se le permite a la joven campesina ser heroína; ocultamiento argumentativo que no solo viene dado por la dramaturga, sino más bien, sería un hecho social, histórico y político de cómo las formas de poder se muestran con diversos “héroes-actuales” de la dramaturgia y de la historia.

Al investigar lo que al discurso refiere, nos encontramos con la importancia de volver a los discursos como una forma analítica que antes no se consideraba, donde autores proponen el *giro discursivo* dentro de la filosofía rescatando lo que el profesor Pedro Santander plantea en su artículo de; este giro implicaría también un cambio epistémico en que “la dicotomía mente/mundo es reemplazada por la dualidad discurso/mundo. En esta visión, el lenguaje no se considera solamente un vehículo para expresar y reflejar nuestras ideas, sino un factor que participa y tiene injerencia en la constitución de la realidad social.”(Santander, 2011) Otorgándoles al discurso una cualidad no sólo informativa o interpretativa; si no que también el discurso sería capaz de realizar, crear y generar posibilidades en la realidad. Es por medio de ésta

Función Sintáctica del Personaje que creo posible indagar en una posibilidad de discurso, discurso que permanecería oculto y que pertenece al contexto en el que se desarrolla el personaje de Juana, es decir, tal discurso no pertenecería en sí al personaje, sino más bien a la dramaturga que genera discurso y opinión frente a lo que las figuras de poder ostentan en la obra (y en la historia).

¿Es Juana quien “supera el límite” entre su entorno y su antientorno? Bajo estas nociones, me atrevo a aseverar que no, que son las figuras de poder que se personifican en la obra como el Rey y el Arzobispos quienes permiten que una joven que escucha voces divinas llegue al punto de ser heroína de toda una nación. En este caso es que una “heroína-actuante” sería usada como objeto de esperanza y patriotismo, joven campesina que cree en la posibilidad de terminar una guerra que ha durado por cien años.

El discurso, como dice el autor Pedro Santander, genera cambios en la realidad; a lo que me gustaría sumarle que es una herramienta de control, cambio y realidad social; donde la filosofía se hace cargo de la relevancia de los discursos y le otorga un nuevo estatus. Esto gracias a Michael Foucault quien también refiere en su obra al discurso y sobre todo analiza los mecanismos de poder que le atraviesan.

Yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.(Foucault, 1970)

Tal herramienta sintáctica nos ofrece la posibilidad de unir este *antientorno* que el personaje de Juana no logra visualizar a poder formular la posibilidad discursiva, en torno a las posibilidades de discurso que se rebelan al personaje y las que se ocultan, las que finalmente llevan a Juana a la hoguera. Hecho histórico que al ser abordado por la dramaturgia toma los matices que aquí presento, donde a Juana se le devela la verdad de lo que su *antientorno* realmente era, antientorno que la termina por condenar.

4.4.3 Personajes Inés y Juana: significados y discurso

Finalmente y a modo de cierre, es que quisiera agregar una última figura de análisis; la cual puede ayudar a cerrar esta parte de la investigación con mayor información. En este segmento quisiera agregar lo que en el libro de García se refiere al Personaje y su Significado; “ (...) examinar los posibles valores simbólicos, ideológicos, en definitiva semánticos que soporta (o no) como una carga adicional, más allá de su estricto cometido representativo; esto es, indagar qué significa, además de a quién representa, tal o cual personaje.” (García, 2012)

En este caso uno la posibilidad discursiva, donde en el segmento anterior se muestran estos objetos del discurso ocultos y en relación con el poder, también con las esferas de lo público y lo privado; que nos permiten abrir la lectura interpretativa y desarrollar el análisis de significado que aquí propongo. En base a lo que García propone en torno a los personajes dotados de contenido semántico de mayor a menor, creo que tanto Inés como Juana entran en la categoría de *personajes tematizados*, “o sea, cargado de significado en diferente grado, hasta el máximo (...) cuya significación coincide con el tema de la obra.” (García, 2012). Es ésta tematización la que entrega coherencia entre el relato dramático y el relato histórico que se tiene de los

personajes; donde la dramaturgia aporta además una óptica particular de abordar lo que ambas mujeres representaron y representan para historia, pero desde el punto de vista del diálogo, la acción y la caracterización de personajes. En el caso particular de visibilizar aspectos semánticos, en el caso de ésta investigación al estudiar

(...) su dinamismo o estatismo, entendido más en relación con su función que con su carácter, se semantiza frecuentemente así: emparejando la movilidad con “vida” (arte, amor, verdad, alegría, pasión, placer, humanidad, etc.) y la inmovilidad con “antivida” (rigor, dogmatismo, grandeza, severidad, rigidez, deber, inhumanidad, etc.) (García, 2012)

Tal construcción por oposición es la que también existiría tanto en *Xuárez* como en *Juana*; donde la “vida” sería simbolizada por Inés y Juana, mientras que la “antivida” la simboliza la Monarquía representada en ambas obras. Si bien en la obra *Xuárez* no aparece un personaje que encarne la Monarquía, sería un personaje del cual se habla y el cual está presente durante toda la obra, es decir, un personaje *ausente* (García, 2012), aquel del que se alude durante la obra, pero no interviene; no es encarnado por un personaje; claro es, que la Monarquía no correspondería a una persona o personaje en sí, pero es la representación de ésta a lo largo de la obra lo que me lleva a asociar la Monarquía con un *antientorno*, en lo que abre la posibilidad discursiva (ítem anterior), generando además esta nueva vinculación con una *antivida* en lo que a significado se refiere. Es en base a esto, que, teniendo en cuenta que Monarquía refiere a forma de gobierno en que el estado se encuentra representado por una única persona pudiendo ser un Rey o una Reina, confiero el grado de *personaje ausente* a esta categoría; siendo “la Monarquía” un personaje

posiblemente representado de manera ausente, siendo éstos tipos “personajes meramente *aludidos*, correspondiente a los espacios que llamamos autónomos” (García,2012). Pero al contrario de lo que se pueda pensar tal personaje desde éste punto de vista tiene un poder de intervención tremenda, tanto en la vida de Juana como de Inés; siendo siempre la Monarquía quien empuja a las protagonistas a la acción y el desarrollo del drama, de este modo es que emerge una opinión activa acerca de lo que la corona francesa de la época realizaba, ostentando su poder por medios invisibles para quienes eran sus aliados/as, provocando la subordinación y pérdida de autonomía en este caso de Inés de Suárez y Juana de Arco.

Se puede generar una unión de éste personaje ausente con el concepto de “matriz de dominación” concepto propuesto por Patricia Hill Collins el año 2008 donde hace referencia a la “organización total del poder en una sociedad (...) El sexismo se debe analizar con relación a una *matriz de dominación* y analizar cómo interactúan el racismo, la homofobia, el colonialismo y el clasismo generando un sistema jerárquico con múltiples niveles de opresión.” (Curiel.2015). Es este poder jerárquico el que dentro de los *personajes tematizados* genera conflicto y en donde la *vida* de éstos personajes se ve mermada, apagada y oprimida por la *antivida* que ostenta la Monarquía. Es aquí donde surge una posibilidad de relación con el *decolonialismo*.

Frantz Fanon es uno de los principales autores del *decolonialismo*, el cual aborda desde el punto de vista psicológico, donde propone que la ideología dominante produce patologías en los sujetos subordinados a esta. Es este *significado* que aparece en todo el drama que desarrollan ambas obras de teatro, concepto que claramente se ve reflejado en la obra de Barrales al poner en jaque tanto la figura del varón como a su vez la figura del colonizador; dando pie a la interpretación desde esta óptica, en donde no solo la figura a analizar pasa por el personaje de Inés; también la manera en que Valdivia *significa* y simboliza en este caso “la Monarquía”; genera el drama, la

acción y por ende el mensaje que la obra nos quiere entregar. Por otro lado, también vemos cómo en *Juana* la manera en que se representa constantemente “la Monarquía”, cómo Juana descubre la verdad en el momento del juicio, revelando la manera en que solamente fue una pieza de ajedrez para el Rey. Estos son claros ejemplos de la manera ideológica en que tanto Barrales, como Infante llenan su obra de significados, donde posicionan a ambas mujeres de diferentes contextos históricos frente a un poder que representa vestigios que aun sostenemos en nuestra sociedad, los cuales son la *antivida*, donde lo que sigue oprimiendo tiene que ver con “rigor, dogmatismo, grandeza, severidad, rigidez, deber, inhumanidad” (García,2012); lo cual es relegado principalmente a la mujer y a los roles sociales que se nos asignan desde tiempos inmemoriales; donde al menos existen mujeres en la historia que son rescatadas de manera significativa por la dramaturgia chilena contemporánea para volver a hablar acerca de temas que hasta hoy en día nos siguen reprimiendo.

En base a todo lo anterior, me parece atinente hablar acerca de *feminismo decolonial o descolonial* en las obras que sirven a este estudio, donde bajo el análisis e interpretación de haciendo uso de la Funciones del Diálogo, junto con los Soliloquios y ahora, con Funciones y Significados de los Personajes es que la conexión con la manera en que se caracteriza el *poder* en toda la obra es necesaria, es necesaria develar este *personaje ausente*; que más bien vendría a ser un personaje “oculto” en ambas obras y el cual representa toda la represión que tanto Inés como Juana viven como personajes. Frente a esto, lo que en ambos personajes vemos es que la emancipación es latente en ambas, sin embargo, no es un objetivo que se cumpla en ninguno de los dos personajes.

Se trata de una recuperación, de un reconocimiento, de una síntesis de buena parte de las propuestas críticas feministas, (...)

situándolas desde nuestros contextos, teniendo como premisa la comprensión de que la modernidad occidental fue posible con base al colonialismo, la expansión del capitalismo y la instalación del racismo (Dussel,1999)

Ambas mujeres personajes se caracterizan de tal forma crítica que sobrepasan al contexto histórico en que se encuentran, se sitúan en un contexto de opresión y subordinación, pero tal manera crítica de significar el contexto es lo que las hace particulares (tanto para la Historia como para el Teatro). Es su forma de abstraerse de lo que la Monarquía propone como contexto, de rebelarse frente a la *antivida* que le proponen y tomar finalmente decisiones que la enfrentan a la fuerza que las oprime.

Tal *antivida* podemos llevarla a estudios que se han realizado por medio del concepto “feminismo decolonizador”, Ochy Curiel enfatiza en los métodos represivos sobre diversos ámbitos de la vida por medio de conceptos que arraigamos desde la modernidad, los cuales se unen a las formas en que la sexualidad y el género han sido conceptos represivos.

Las opresiones han sido producto de la modernidad occidental, por tanto, no son simples ejes de diferencias, sino diferenciaciones producidas por los efectos de esa modernidad conjuntamente con las jerarquías sociales, económicas y culturales que trajo consigo.
(Curiel, 2015)

Son estas opresiones de lo que unimos con el personaje oculto de la Monarquía, junto con la *antivida*, lo que tanto en la época colonial de *Xuárez* y como la época medieval, en el caso de *Juana*, ya existían; opresiones que se perpetúan hasta nuestros tiempos. Poseían otros nombres,

otras formas de oprimir, no eran instituciones como hoy en día lo son; pero las maneras en que operaban eran mucho más afines a lo que hoy vivimos de lo que pensábamos.

Síntesis:

De este modo es que las Funciones del Personaje sirven a una posibilidad discursiva dentro de la dramaturgia de *Xuárez* y *Juana*, posibilidades que se unen con los significados que aparecen dentro de la obra. Pero principalmente es éste segmento en que hablo de *decolonización* el que surge de mis lecturas de ambas obras de teatro de manera intuitiva, intuición que proviene del tema de ambas obras, los personajes y por sobre todo en que éstas obras emergen dentro de la Dramaturgia Chilena Contemporánea. Por un lado tenemos dos obras de teatro con contenido histórico, las cuales de manera genial se desapegan de ajes de cada obra son mujeres extraordinarias, mujeres que escapan al estereotipo de género que podría llegar a ser un relato histórico de cada personaje. Por otro lado los personajes construido socialmente, en ellas puedo ver libertad. Y finalmente la curiosidad del porqué hablar de estas mujeres, siendo que pertenecen a épocas que hoy en día se pueden volver poco interesantes (ver anexo), pero que sin embargo, gracias a la dramaturgia del autor y la autora se tornan interesantes volver a las figuras históricas desde una perspectiva contemporánea. Es esta forma de unir personajes y significado que abre las posibilidades de un punto de vista más concreto de lo que el dramaturgo y la dramaturga puedan ofrecer, y más aún a uno de los tantos puntos que hoy en día podría apuntar la dramaturgia. ¿Es factible que Barrales e Infante tomen un punto de vista decolonizador por medio de *Xuárez* y *Juana* respectivamente? Bajo ésta noción de *antivida* que se une a un personaje creado como lo sería “la Monarquía” se revelan posibilidades discursivas dentro de éstas obras, posibilidades que nos ayudan a ser completadas con la perspectiva de género, las nociones de sexo/género en Inés y Juana y con el concepto *decolonizador*.

5. Conclusiones

Por medio de este viaje que ha significado adentrarme en una investigación que relaciona la dramaturgia contemporánea y la dupla conceptual sexo/género, es que aparece la figura de la mujer como sujeto que se encuentra en desmedro a diversos niveles en nuestra sociedad, y que por medio del desarrollo del Movimiento Feminista, que incluyen teorías que atacan las desigualdades de género y ponen en tela de juicio el género es que se visibiliza un problema que hasta la actualidad es necesario problematizar. Para esto, visibilizar las limitaciones que existían en relación al ser hombre y ser mujer, normas sociales que son impuestas y coartan la libertad del ser humano; limitaciones que he vivido en primera persona y las cuales son el motor de ésta investigación.

De manera concluyente afirmo que el *ser mujer* y cumplir con la serie de requisitos, normas y características que se le adjudican a la mujer de manera impositiva, no es lo mismo que *vivirse mujer* desde otras aristas, diversificando lo que al género establecido implica. Pero frente a estas formas de concebir “ser mujer”; es concluyente el hecho de que el abordar la categorización desde una óptica de construcción cultural culmina en el *devenir mujer*, tanto a nivel de investigadora como para la investigación de los personajes.

Son los personajes de Inés y Juana que llevan este *devenir*; siendo *mujeres* que, si bien pertenecen a una época histórica determinada, pareciera que sus intereses devienen en adelantarse a las sociedades en las que vivían, donde considero necesario el nexo entre los personajes y la re significación que ellas realizan del sexo/género.

El comprender los procesos históricos que llevan a escribir a Manuela Infante y Luis Barrales fue de ayuda para saber acerca de la relación entre dramaturgia y personajes femeninos precedieran a *Xuárez* y *Juana*. El rescatar de los Teatros Universitarios el personaje de Carmela como la resignificación de la mujer campesina frente a su contexto histórico, tornándose heroína en la obra y mostrando las problemáticas de una época donde la urbanización era inminente, al progreso y la clase trabajadora, vinculando así la dramaturgia y el contexto social-político, como diría Barrales encontrando en “el teatro un espacio para transformar la rabia en algo tridimensional”, lo que cobra sentido al hablar de opresión de la mujer y afirmar figuras como los son Juana e Inés dentro de la dramaturgia. Así mismo, el estudio de dramaturgias abyectas en la Dramaturgia en Dictadura, donde figuras como Juan Radrigán y Oscar Castro toman su rabia volviéndola teatro. Es con “Las Brutas” donde emerge una duda acerca de cuál es la cabida de la problemática sexo/género dentro de la dramaturgia de las brutas y sobre todo dentro del contexto histórico en el que la obra se desarrolla; contexto histórico crudo, violento y desolador. Donde el plantearse la situación de la mujer pobre en dictadura queda como una pregunta abierta. Finalmente la *Negra Este* y *Lulú* presentan una antesala de *lo que ser mujer en Chile* significa en una época de transición y pos dictatorial. Lo que posibilita el comprende porqué Barrales e Infante toman los personajes históricos de Juana y Xuárez en la dramaturgia.

Frente a la diferencia que existe respecto a los roles morales que se le asigna a mujeres y a hombres, no se les permite a las mujeres huir de “la esfera de lo natural”, Inés y Juana huyen de tal esfera y no se adscriben a roles diferenciados de la época; obviando el rol de la mujer como renegada a la sumisión, subordinación y poco desarrollo social e intelectual.

Por medio de la noción de “no se nace mujer, se llega a serlo” es que se abren posibilidades de movilidad de la categoría “mujer”, bien plantea Butler la diferenciación establecida de *género*

como una *categoría cultural*; lo que en unión con *La mística de la feminidad*; que plantea el conflicto de lo femenino en los ámbitos sociales como en lo privado; donde el “malestar que no tiene nombre” aparece en Juana e Inés desde otras perspectivas es que se logra la unión con las normas y restricciones sociales que llevan a la censura del sexo. Donde el sexo según Foucault es objeto de represión dentro del lenguaje y discursos y que posteriormente junto con el capitalismo se desarrollaría y complejizaría tal represión. Es así como lo biológico se refleja en lo político, las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. Esta obligatoriedad del *sexo* a través del tiempo es la que ponen en crisis los personajes de Juana e Inés por medio de sus opiniones, análisis de los propios contextos, contradicciones y decisiones en la acción. Pero sobre todo son los *actos subversivos* que Juana e Inés realizan los que invitan a esta posibilidad de reflexionar en lo que sexo y género refiere, como bien menciona Butler en torno a la teórica Monique Wittig; donde la sexualidad ya vendría dotada de género y a lo que Butler propone que el género sería una suerte de acción cultural corporal que exige un nuevo vocabulario; entregando de esta manera un género performativo que sirve al análisis de ambos personajes.

De esta forma es que a lo que los/as teóricos/as de la dicotomía sexo/género apuntan a que ciertas categorías no mermen en las libertades sexuales y de género de ninguna persona, pensamiento que se une con la decisión de Infante y Barrales al hablarnos de los personajes de Juana e Inés; ya que tal desigualdad entre los géneros tienen sus efectos de producción y reproducción de la discriminación, expresándose de manera concretas en todos los ámbitos de la cultura: el trabajo, la familia, la política, las organizaciones, el arte, las empresas, la salud, la ciencia, la sexualidad, la historia.

Por todo lo anterior, es coherente el tomar como herramienta una forma de investigación desde la *perspectiva comprensiva*; donde por medio de los personajes de Juana de Arco e Inés de Suárez es posible comprender y resignificar lo que tiene para decir la dramaturgia contemporánea frente a la relación sexo/género y como éste vínculo otorga una forma de generar mundos posibles en que las mujeres toman justicia del rol que se les ha sido asignado en las sociedades y en la historia. Un análisis cualitativo genera una narrativa en que se amalgama lo personal y lo colectivo, haciendo circular la palabra; lo que me ha llevado a ser un interlocutor entre los personajes y la investigación, también a la vez incentivando a que el texto hable, protagonice lo vivido y presentar su posible reflexión. Es así como ésta *perspectiva comprensiva* abre la posibilidad de subjetivar en torno a la forma en que los personajes de Juana e Inés se relacionan consigo mismas y con su entorno.

Frente a esto es que resultaba necesaria la investigación inductiva de un manual que impulsara la comprensión del texto dramático y que por medio de él se llegara a deducciones más generales en lo que refiere a sexo/género.

Tanto el estudio del Diálogo, Soliloquio y los Personajes entregan diversos resultados en base a toda la información anteriormente recopilada. Dentro del diálogo vemos que cada vez que Inés dialoga muestra sombras que se ven disueltas por la manera en que aparecen nociones de sexo/género en su diálogo; tal manera de concebirse muestra que Inés es un personaje que transita a una visión crítica de su contexto y se posiciona en relación con los conceptos de sexo/género posicionándose en contra de lo que se establece como norma. Las Funciones del Diálogo demuestran una invisibilización de Inés en la historia; situación que se asocia al género femenino y también hacia la manera en que la historia ha sido contada, pero más específicamente a las formas en que desde la colonización el rol histórico de la mujer ha sido apartado, castrado y

reprimido. De este modo Inés de Suárez como personaje dramático y a la vez como personaje histórico revela el sexo/género frente al poder generando un tipo de discurso en contra de la Corona Española. Por otro lado Juana sabe romper con las normas establecidas de lo que social y culturalmente debe cumplir como sujeto de sexo/género femenino y crea por medio de su construcción caracterizadora y de sus diálogos una emancipación, por medio de la creación de “múltiples cuerpos culturales” y emergiendo también la posibilidad discursiva, que al menos por medio de sólo las Funciones del Diálogo en *Juana* no se llevan a cabo, sí en los resultados que le siguen a éste. En los Soliloquios investigados se puede concluir que Inés se reconoce con los mismos méritos que Valdivia, pero que lamentablemente, no le es reconocido. Develando el hecho de que la posición de la mujer es cultural; el desempeño estratégico, militar y de liderazgo de Inés es igual o superior al de algún soldado, donde por su género femenino de manera histórica se le ha relegado a la *esfera femenina*. Creo que por medio de las nociones de lo público y lo privado es que el soliloquio de Inés otorga luces de tal revelación, presentando una ideología detrás de la construcción dramática, ideología que también busca realizar una crítica a esta subordinación, al no reconocimiento y a la nula participación que se le otorga a Inés de Suarez en un proceso que marca el inicio de la nación chilena. En el caso de *Juana* lo público y lo privado vuelve a tomar lugar, ya que Juana construye su diálogo interno es cómo ella realmente querría que funcionara la sociedad y el mundo en el que vive; donde la derrota no tiene lugar, la justicia debiera tomarse como lucha personal y donde el bien tiene forma de Dios; tal diálogo interno es el que la lleva a poner en crisis todo lo que creía saber. Al finalizar el análisis es que la importancia de la Función Diegética del Diálogo, es decir, en tanto a cómo el diálogo se hace cargo de un afuera y de un meta-relato; en conjunto con la Función Pragmática del Personaje, la cual viene a reafirmar lo que podemos interpretar con una opinión o idea del dramaturgo, opinión

en que se ven con los conceptos de *lo público y lo privado*. El hecho de que se hable de una versión de un personaje histórico en la dramaturgia tiene carácter de decisión política, en que el dramaturgo sitúa a Inés en medio de una división que le genera opresión y prejuicio frente a la sociedad a la cual se enfrenta. Es el personaje de Josefina el que propone darle el lugar que pudiera haber tenido a nivel histórico a Inés. En *Juana* la Función Sintáctica del Personaje revela que no es Juana quien “supera el límite” entre su entorno y su antientorno, sino que las figuras de poder que se personifican en la obra como el Rey y el Arzobispo quienes permiten que una joven que escucha voces divinas llegue al punto de ser heroína de toda una nación. El *antientorno* que el personaje de Juana no logra visualizar, permite poder formular la posibilidad discursiva, en torno a las posibilidades de discurso que se rebelan al personaje y las que se ocultan, las que finalmente llevan a Juana a la hoguera.

De manera concluyente es que Personajes y Significado se unen, haciendo factible que Barrales e Infante tomen un punto de vista decolonizador por medio de *Xuárez* y *Juana* ésta noción de *antivida* que se une al personaje creado de “la Monarquía”, se revelan posibilidades discursivas dentro de éstas obras, posibilidades que nos ayudan a ser completadas con la perspectiva de género, las nociones de sexo/género en Inés y Juana y con el concepto *decolonizador*. Todo esto es lo que responde a configuraciones y subversiones que los personajes de Juana e Inés realizan donde por medio de los *actos performativos* como criterio de muestra podemos concluir tales resultados

Finalmente éste viaje investigativo culmina con la grata idea de que la Dramaturgia Chilena Contemporánea se hace cargo de problemáticas que para las mujeres hasta hoy en día son relevantes en Chile, pero también en América y América del Sur. Donde las mujeres de color, las que pertenecen a etnias, las lesbianas, las mujeres que pertenecemos a la clase social que no

corresponde a la clase dominante, todas quienes seguimos siendo parte de esta sociedad; creemos en una reconstrucción de lo que el género y la sexualidad han perpetuado como norma. Aporte teórico que sirve para generar nuevas interrogantes, para tomar en cuenta las formas en que el poder ha logrado perpetuarse a través del tiempo, la forma en el el sexo/género ha sido vetado, la manera en que tales conceptos se han utilizado como herramienta de opresión contra las mujeres durante siglos, siendo finalmente para los personajes de estas obras contemporáneas la bandera de lucha y su única forma de defensa.

6. Anexo

Otras miradas en relación a Inés de Suárez y Juana de Arco

Es fundamental realizar una breve investigación en torno a lo que los personajes de Juana e Inés representan en la Historia. Cabe mencionar que las obras de teatro analizadas dentro de esta investigación se basan en hechos históricos, en relatos históricos e investigaciones que se han realizado de las historias de Inés de Suárez y Juana de Arco por diversas fuentes, principalmente artículos académicos. De tales investigaciones enfatizo en lo que sirve al análisis de diálogo se refiere, es decir, tomo las apreciaciones en torno a los personajes y cómo se construyen, más que a las posibles anécdotas o datos que refieren a ámbitos que desvían la investigación.

Por medio del archivo de recopilación histórica que realiza Jeanette Castillo podemos saber los primeros años en que **Inés de Suárez** se suma a la conquista española. La española nació en Plasencia en 1507, se casó en Málaga y decide viajar a la llamada *tierra prometida* con la edad de 30 años (Castillo, 2014). Desembarca en lo que ahora es Venezuela, pero durante años no se

tiene rastro de Suárez; hasta su encuentro con el conquistador Valdivia en Perú, donde el mismo escribiría (según Mariño de Lobera) el porqué de llevar en la expedición española la única mujer que les acompañaría; “fue allá con licencia del Marqués (Pizarro) é yo la recogí en mi casa para servirme de ella por ser mujer honrada para que tuviese cargo de mi servicio é limpieza, é para mis enfermedades”. Es el rol social de la época por el que Inés de Suárez viaja en la campaña de conquista a nuestro país, pero en dos ocasiones durante el viaje Inés demuestra ser mucho más que un tipo de cuidadora de Valdivia.

Pedro Sancho de la hoz conspira contra Pedro de Valdivia y pretende asesinar al capitán para ponerse al frente de la expedición; a mediados de junio de 1540 Sancho de la Hoz ingresa en la tienda de Valdivia con la clara intención de asesinarle, pero éste no se encuentra en ella, Inés Suárez se da cuenta de esta intención y disimula enviando mensajeros para ir en busca de Valdivia he informarle de esta situación, de esta forma Inés salva la vida de Pedro de Valdivia. (Castillo, 2014)

Frente a lo que se pensaría de una mujer de la época, la misma autora de este artículo habla acerca de una “personalidad” que se puede interpretar de estos hechos que ayudaron al conquistador. Mariño Lobera nos habla de otro hecho histórico donde Inés de Suárez habría descubierto un manantial natural en medio del desierto; lo que llevo a salvaguardar a los pocos soldados e indios que acompañaban en la conquista. De esta manera la figura de Suárez toma un rol importante hasta lo que se lleva de campaña, pero la historia incluso pedagógica oculta a este y otros personajes femeninos. Como bien se especifica en un segundo artículo, “en la mayor

parte, se representa en forma pasiva y sólo en calidad de *acompañante* de Pedro de Valdivia. “A pesar de la insignificancia del grupo, Valdivia no desmayó y, secundado por Inés Suárez, mujer valiente que sería eficaz apoyo, partió del Cuzco a la Conquista de Chile” (Villalobos et al., 1984; 42). (Fernández, 2010)

Este y otros ejemplos aparecen en el interesante artículo de María Cecilia Fernández Darraz, quien propone una investigación acerca de cómo dentro del Discurso Pedagógico de la Historia, las mujeres serían ocultadas, silenciadas y olvidadas. Apoyándose en material escolar recopilado, nos cuenta cómo lo que tiene relación con Inés de Suárez, Javiera Carrera, Paula Jaraquemada, Isabel Riquelme, Eloísa Díaz y Ernestina Pérez, entre otras importantes mujeres de la Historia de nuestro país y de los procesos de cambios representadas bajo lógicas sexistas, machistas y por sobre todo de invisibilización en los mismos textos, donde se relega información de éstas de manera recurrente en *apartados al margen*. Es este artículo el que nos entrega una de las conclusiones más relevantes a la investigación, que a pesar que sea desde la mirada teórica de la pedagogía, es una afirmación relevante a la investigación que se lleva en la Pauta de Análisis; las conclusiones de este artículo afirman que “en términos generales, las mujeres están excluidas. Algunas de manera radical o suprimidas y, otras excluidas parcialmente o presentadas en situación de *backgrounding*, segundo plano o en el trasfondo del discurso.”(Fernández,2010) Es el discurso lo que se destaca y el cual en un tercer eje de análisis aparece como herramienta para dilucidar ideas acerca de la dramaturgia de *Xuárez*, donde conjeturo una posibilidad de discurso en torno a la perspectiva de género y a la dupla conceptual sexo/género; lo que concuerda con la investigación histórica y pedagógica, en que “las características identificadas en la representación de las mujeres favorecen la reproducción del orden social de género que impera en la sociedad chilena (...) favoreciendo la mantención de las desigualdades basadas en la

diferencia sexual.”. (Fernández, 2010). Es este modo “diferenciado” el que vive en sus últimos días Inés, muriendo finalmente en Perú, lejos de algún tipo de reconocimiento que pudiera haber obtenido por su desempeño en la conquista de territorio, papel que desempeñó igual o mejor que cualquiera de los soldados de Valdivia.

Pasando al personaje de Juana, sabemos que **Juana de Arco** representa una de las figuras patrióticas francesas más importantes, figura finalmente mítica que dentro de esta investigación he querido analizar para lograr situarla en un contexto que para nosotros parecería lejano y como comprensible, más aun teniendo en consideración la historia de la joven y su final condena.

Para esto es que he incorporado algunos análisis del artículo *Juana de Arco; la espada de Dios*, el cual nos orienta a ver el contexto de Juana y el poder que su imagen reflejaría para todo un país. Es necesario partir de la premisa de guerra que vivía la joven, guerra que surge por lazos consanguíneos entre la monarquía francesa e inglesa.

Muerto sin herederos el rey de Francia Carlos IV en 1328, la línea directa de los Capeto se extinguió. La corona francesa pasó entonces a manos de su primo Felipe VI quien inauguraría la dinastía Valois. Eduardo III de Inglaterra, sobrino del fallecido monarca francés, reivindicó la corona en 1339, originándose así una disputa de sucesión monárquica que desembocaría en la Guerra de los Cien Años. (Ramos, 2012)

En el contexto en que Juana surge la guerra ya duraba cien años; siendo derrotada la nobleza en cuatro oportunidades, la caballería que resta de estas derrotas se encuentra dividida y el duque de

Orleans cae asesinado, mientras el enemigo avanza e invade el Norte consiguiendo conquistar mayor territorio, “París, cuya población se halla diezmada por las enfermedades y el hambre, está en manos de los ingleses. Orleans, cuya ocupación entregaría al extranjero el corazón de Francia, resiste aún, pero ¿por cuánto tiempo?” (Ramos,2012) Es aquí donde surge la joven campesina Juana de Arco quien, como Ramos nos instruye, conduce a los franceses a una serie de victorias iniciadas en 1429. Tal *Guerra de los Cien Años* finalizaría en el año 1453, gracias a que el ejército francés expulsó a las fuerzas enemigas.

Juana habría nacido el año 1412, aunque no hay certeza de esta fecha, en el pueblo de Domrémy; siendo Juana hija de Jaque d’ Arc e Isabelle Romée, campesinos acomodados del pueblo. (Ramos, 2012). En este mismo artículo el autor señala que el apellido *d’ Arc* no sería reconocido hasta mucho después, volviendo a la enigmática identidad que Juana tiene, donde finalmente respondería en los años en que ayuda a la corona al apodo de “la doncella” (*la Pucelle*) como le dirá el rey Carlos y los soldados franceses.

Es a la edad de 13 años y de vacaciones cuando Juana comienza a escuchar las voces que vienen a aconsejarla y las cuales llamaría *su consejero* el cual venía acompañado por un resplandor; voces que luego ella explicaría podía visualizar “individualmente como San Miguel (quien estaba acompañado por otros ángeles), Santa Margarita, Santa Catalina, y otros”(Ramos, 2012)

Las voces le revelaron su misión: ayudar al delfín Carlos (que por entonces estaba retenido en Orleans), liberar la ciudad y expulsar a los ingleses. En mayo de 1428 ya no tuvo dudas de que Dios la conminaba a luchar contra los ingleses e ir en ayuda del futuro rey. (Ramos, 2012)

Tal mensaje divino es la que hace que Juana vaya a la guerra e insista en ponerse en las filas junto a los soldados, el vaticinio de una derrota francesa es la que hace un llamado de atención de Baudricourt, soldado a cargo por mando del rey, quien la llevaría a la corte para la evaluación de la participación de una joven en la guerra. Luego de que fuera examinada por la corte y por las autoridades seculares y religiosas, Juana tendría la aprobación de participar siendo “una heroína, la santa doncella guerrera, fervorosa y fuerte, enviada para la salvación del reino “. (Ramos, 2012) Lo cual la lleva a ser una figura nacional francesa y portadora del triunfo de su país en ésta Guerra de los Cien Años.

Es conocido por la historia la manera en Juana se desempeña dentro de las campañas de guerra como un verdadero soldado, portando una armadura y su espada es cómo llega a lograr diversas victorias, “su ímpetu no impidió que fuera herida en varias ocasiones, pero en nada menguó su valor, nada ni nadie la detuvo.” (Ramos, 2012)

Pero en poco tiempo y en mano de sus enemigos se comenzó a desacreditar a “la Doncella” y comienzan a adjudicarle su conexión divina con ser un agente del demonio, de esta forma tratando de minimizar la vergüenza que significa para Inglaterra el hecho de ser derrotados por una joven campesina loca. Por orden de Inglaterra los inquisidores de París comienzan a realizar una examinación por medio de la que se quería Juana se retractara de sus poderes sobrenaturales. “Está claro que si Juana se convertía en una aliada del Diablo el rey Carlo VII, a quien ella había defendido con tanta vehemencia y entrega, se había alzado con el trono de manera ilegítima.” (Ramos, 2012) Lo que lleva a interpretar que finalmente Juana es un instrumento por parte del Rey de la época , el cual no es capaz de asegurar su vida una vez que Juana entra en los Juicios iniciados por la Santa Inquisición; juicios en los cuales los relatos históricos nos cuentan que la

joven supo defenderse con elocuencia, convicción e inteligencia frente a jueces que solo querían su cabeza.

El último tiempo de vida de Juana se remite a una enfermedad que la agravia previo a a llegar a la ciudad de Ruan, ciudad donde finalmente será juzgada. Se le llama a éste proceso jurídico anatematización en donde por medio de tretas y argumentos teológicos consiguen acusar de culpable a Juana de herejía, siendo condenada en circunstancias donde se encontraba enferma y ya no comprendía lo que ocurría a su alrededor. “Solo a Dios me remito. Y en lo que toca a mis visiones, no acepto el juicio de ningún hombre”, son estos los argumentos que la llevan el 30 de mayo de 1431 a morir en la hoguera.

7. Bibliografía

Aguilar, T. (2008). *El sistema sexo-género en los movimientos feministas*.
<https://amnis.revues.org/537?lang=es>

Infante, M (2004). *Prat seguido de Juana*. “CieritoPez”: Santiago, Chile.

Barrales, L (2015). *Xuárez*. Sin editorial: Santiago, Chile

Hurtado, M. Barría, M (2010). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena II*. Publicaciones Comisión Bicentenario: Chile.

Hurtado, M. Barría, M (2010). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena III*. Publicaciones Comisión Bicentenario: Chile.

Hurtado, M. Barría, M (2010). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena IV*. Publicaciones Comisión Bicentenario: Chile.

Hurtado, M. Martínez, V(2009). *Antología Dramaturgia Chilena del 2000: Nuevas Escrituras*. Editorial Cuarto Propio: Chile.

Organización Mundial de la Salud (2002). *Integración de las perspectivas de género en la labor de la OMS. Política de la OMS en materia de Género*. Organización Mundial de la Salud.

Opazo, C (2009). “*Un mapa en el suelo*”: *Apuntes sobre las dramaturgias chilenas del bicentenario*. Revista Nuestra América N°7

Ramos, J (2012). *JUANA DE ARCO, LA ESPADA DE DIOS*. Artículo.

Aguilar, T (2008) *El sistema sexo-género en los movimientos feministas*

Butler, J (2002) *Cuerpo que importan*. Paidós, Argentina.

Preciado, P.(2008) *Testo Yonqui*. Espasa, España.

Costamagna, A. (2015) *Revista Dossier*. PasodeGato, Chile.

Butler, J. (1999) *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, España.

Romero, M. (2006) *La negra Ester: una propuesta estética para el teatro chileno*. Memoria Universidad Laval, Quebec.

Iser, Wolfgang. (2004). *Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias*. Cyber Humanitatis n°31.

http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D499,00.html

Teresa Aguilar García, « El sistema sexo-género en los movimientos feministas », *Amnis* [En línea], 8 | 2008, Publicado el 01 septiembre 2008, consultado el 18 de Junio 2017. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/537> ; DOI : 10.4000/amnis.537

Montero, Justa. (2006). *Feminismo un movimiento crítico*. Intervención Psicosocial, vol. 15, n° 2. Madrid.

De las Heras, Samara (2009). *Una aproximación a las teorías feministas*. Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política n° 9.

Lamas, Marta. (1986) *La antropología feminista y la categoría de "género"*. Nueva Antropología. México.

Foucault, Michelle (1977). *La historia de la sexualidad I, Voluntad de saber*. Siglo Veintiuno. México.

Butler, Judith (1990). *El género en disputa*. Cultura Libre. España.

Curiel, Ochy (2015). *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. ACSUR. Nicaragua.